

Z E V I

JUAN DANIEL FULLAONDO
MARIA TERESA MUÑOZ

MIN. EDITORIAL



Portada: María Fullaondo Buigas de Dalmau

© Juan Daniel Fullaondo

- © de la traducción de "Los dos artículos de Zevi en torno a la enseñanza": J. D. Fullahondo
- © de la traducción de "Benedetto Croce y la reforma de la historiografía arquitectónica": María Teresa Muñoz
- © de la traducción de "¿Existe un arte judío?" de Harold Rosenberg: María Teresa Muñoz
- © de la traducción de "Saul Steinberg" por Harold Rosenberg: María Teresa Muñoz

© KAIN EDITORIAL. Telf.: (91) 302 31 38

I.S.B.N.: 84-87828-05-1

Depósito Legal: M-36487-1992

Graficincio, S.A.

Eduardo Torroja, 8

28940 FUENLABRADA (Madrid)

R. 54.342

Dedicado a la memoria de
Walter Benjamin y
John Cage

INDICE TEMATICO

Proemio por J. D. Fullaondo.....	7
Crónica de un encuentro por M. T. Muñoz.....	11
Segundo Proemio por J. D. Fullaondo	15
1 PRIMERA PARTE: Zevi desde España	
Primeros conocimientos personales	19
Durante la carrera	23
Los años sesenta	27
El punto de inflexión	31
2 SEGUNDA PARTE	
Un guión anticipado	37
Continuando con el guión	45
3 TERCERA PARTE	
El concepto hebraico en el arte.....	53
Algunos comentarios.....	69
La visión de Harold Rosenberg	73
Comentarios	81
Reconsideraciones.....	83
Más reconsideraciones	91
4 CUARTA PARTE	
Las polémicas	103
Más polémicas	109
Otros best-sellers	123
5 QUINTA PARTE	
En torno a Croce.....	129
A vueltas con Zevi y Croce.....	143
Desde Croce hasta el In Nuce.....	157
Unamuno y Croce	169
6 SEXTA PARTE	
Wickhoff: Viena y Venecia.....	183
Riegl	189
Wölfflin	195

INDICE TEMATICO

7 SEPTIMA PARTE	
La arquitectura americana	201
La arquitectura orgánica	209
8 OCTAVA PARTE	
Zevi y la lingüística.....	219
9 NOVENA PARTE	
Docencia	223
Los dos artículos de Zevi sobre la enseñanza	227
Comentarios al margen	245
10 DECIMA PARTE	
Más cuestiones al margen.....	251
Y más consideraciones	257
11 UNDECIMA PARTE	
Rondando el manierismo.....	265
Desde Zevi, y a propósito de Steinberg (primer tiempo).....	269
De Riegl a Zevi	275
De nuevo el Vacío y Unamuno	279
Zevi y Borges	285
Zevi y Joyce.....	289
12 DUODECIMA PARTE	
Zevi, Steinberg, Rosenberg... (de nuevo).....	295
¿Impasse? ¿Bomarzo?	341
13 DECIMOTERCERA PARTE	
Virutas finales	373
Con motivo de Walter Benjamin.....	401
14 APENDICE	
Zevi y el Vacío de Viena.....	425
Zevi: Cronologías	431
Yegua de la noche	437
Leones en invierno y la desfloración.....	447
EPILOGO	453
INDICE ONOMASTICO	457

Excluido del
préstamo



	H. Wölfflin		R. Barthes	M. de Unamuno	E. d'Ors
J. L. Borges	W. Benjamin	E. Chillida	M.T. Muñoz		J. Oteiza
	John Cage	O. Spengler		H. Rosenberg	J.D. Fullaondo
Louis Kahn			J. Joyce	S. Steinberg	F.L. Wright
	L. Mumford	B. Croce	I. Calvino	E. Rostand	B. Zevi

• • • PROEMIO (ACASO INNECESARIO)



Acabo de retornar de Roma, a donde me encaminé, acompañado de mi mujer, María Teresa Muñoz y Alicia López Izquierdo (inquietantemente situada en el tiempo de vísperas de la lectura de su tesis doctoral, proyectada también, y de muy diversa manera, sobre la misma figura del profesor italiano), con el deseo de sellar definitivamente, digamos, este complicado estudio sobre Zevi. Hemos podido mantener con él, unas pocas, dilatadas, conversaciones, entreveradas de acuerdos y, naturalmente, de algunas discrepancias. Son ya casi treinta años de una intensa, agitada, relación.

Estas líneas constituyen el último paso, quizás innecesario, tras la carrera y, como suele ocurrir, es fácil percibir la fatiga de estos postreros ademanes. San Pablo decía en alguna Epístola: "...he peleado el buen combate, he terminado la carrera, lógico es... etc." No sé si esto que ahora presentamos constituye un "buen combate" pero, ciertamente, el recorrido, como algunos otros, de mi pequeña historia, ha concluído. (Por lo menos, eso pienso ahora, con un vago desaliento, tocando fondo, que dicen. Quizás más tarde, todo sea diverso. Roma tiene para mí algo de "mise en abîme". En esta ocasión ha ocurrido lo mismo).

Como intentaremos demostrar posteriormente, la densidad, la irisación, la multiplicidad de facetas en la dimensión cultural zeviana, hace verdaderamente imposible intentar resumir aquí, con brevedad, el conjunto de situaciones que hemos intentado poner en foco. Hay muchas maneras de escribir un prólogo, pero ésta, aludida, del "proemio resumen", se manifiesta, en este caso, como inabordable. Para quien intente buscar una solución de ese carácter, le aconsejo, simplemente, que examine los títulos del índice temático. A lo sumo podríamos destacar algunas situaciones determinadas, como la herencia de Croce, el sentimiento hebraico, Wright y la perspectiva

americana, el Vacío de Viena, el manierismo contemporáneo... Aun así, muchos vectores permanecerían innominados.

Por ello, el sentido de estas líneas es, meramente, el de unas palabras previas de cortesía para el lector, digamos. Y una afirmación básica: con Zevi se cierra el círculo de los grandes historiadores cuyo arranque podríamos situar en Wickhoff y Riegl, por ejemplo. Esto es lo fundamental, bastante sencillo de comprender si se quiere. Por el contrario, la forma de argumentar esta fórmula deviene extraordinariamente intrincada. Quien tenga interés en conocerla, que examine el texto.

Por todo ello, dicho lo fundamental, este proemio podía terminar aquí mismo, me limito a algunas notas aparentemente episódicas, subalternas, resultado, en gran parte, de este reciente viaje. Por ejemplo, he vivido situaciones similares en un lapso de tiempo muy breve, la divergencia establecida entre las residencias respectivas de Zevi, en Roma, Vía Nomentana, y la de Eduardo Chillida en Monte Igueldo. Siempre me había llamado la atención la insistencia zeviana en el espacio críptico de las catacumbas romanas. Lo más curioso es que esta mansión suya (construida en gran parte por su padre) está en relación con las catacumbas de la próxima Santa Agnese. Así se explican muchas cosas. (En las cercanías también se encuentra el famoso mausoleo de Santa Costanza que constituye otra de sus "ideés fixes"). Chillida, por el contrario, sitúa su hogar en la ladera de Igueldo, sobre el Peine del Viento. Es, verdaderamente, otra cosa. Intenté, sin demasiado éxito, la verdad, una aproximación zeviana a Chillida. Confío tener más suerte en la próxima ocasión. (Hay otra divergencia curiosa, el enorme, amenazador, mastín de Chillida, Ikatz, y el diminuto, agresivo, bigotudo, perrillo de Inge y Bruno, que realmente parecía que la tenía tomada conmigo. Probablemente, Francisco Nieva, último Premio Príncipe de Asturias, sacaría alguna consecuencia de ello, no demasiado grata para mí. El perro de Eduardo, en cambio, se mostró tan enorme como bondadoso, por así decirlo...).

Hubo otras cosas curiosas, como su pregunta recurrente: "¿Qué hacemos con Walter Benjamin?" No supe responderle. O su extraño desvío de Borges. Eso sí que no lo entiendo, especialmente si pensamos en términos manieristas. Lo mismo, por motivos diversos, supongo, ocurría con Woody Allen y Jerry Lewis. También hablamos de Denys Lasdun, de Utzon y, cómo no, de Frank Ghery, una combinación de nombres un tanto singular, me parece. Pero yo no puedo discutir con Zevi. Preferí arbitrar un compromiso con el mágico nombre de Giordano Bruno, il Nolano, acaso en homenaje a Joyce y la tormenta parecía desvanecerse. (En Roma ocurren, han ocurrido, demasiadas cosas. No sé por qué recuerdo ahora una oscura, inquietante, frase de Rita Hayworth señalando, dolorida: "Sobre mí han pasado ejércitos"...)

Quedaron algunas cosas en el aire, como la interpretación de McLuhan para quien el lado derecho del cerebro, de la neocorteza, parece dirigir las tareas espaciales, lo multidimensional, la cuna de la creación. Lo más impor-

tante de Zevi debe estar situado allí, lo que ciertamente no es frecuente. También hablamos de Camilo José Cela y Pablo Palazuelo. O el caso de Hofmannsthal, con su famosa carta de Lord Chandos, anunciando el clima de una despedida, del Vacío europeo de los valores...

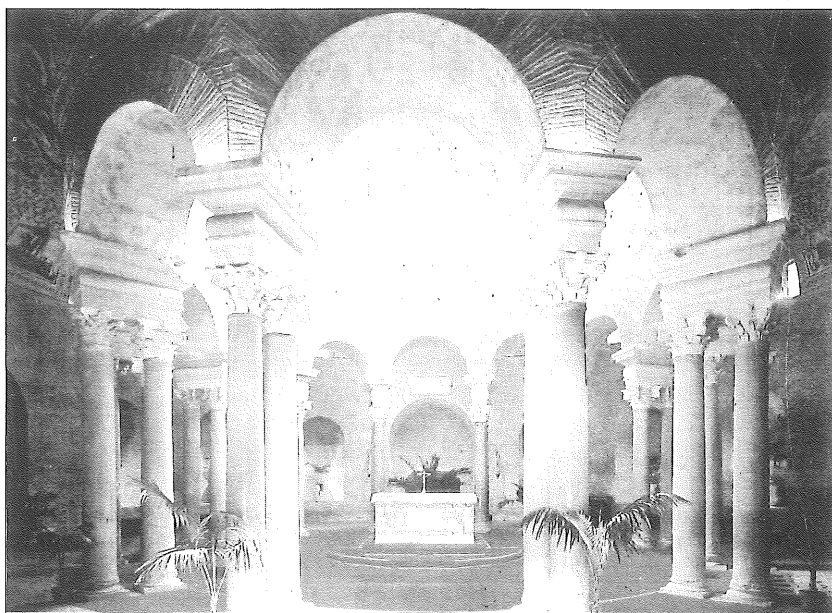
Más o menos, ya que, reitero, no pretendo ninguna realizar sinopsis del texto, éstas fueron algunas de las cosas de que hablamos a lo largo de estos breves días, en las que, en medio del torbellino de impresiones, la verdad es que experimenté lo que Bioy Casares denomina, "el conocimiento de la tentación de quedarse".

Y por último una declaración obligada. He indicado que María Teresa Muñoz y Alicia López Izquierdo nos acompañaron a nuestra visita. Debo precisar, sin embargo, que el sentido de sus actuaciones es muy diverso. Estos diálogos son el resultado, vagamente socrático, de una colaboración con María Teresa Muñoz, con un sentido determinado. La tesis de Alicia parte de otros presupuestos muy distintos, Karl Jaspers, Hölderlin, Strindberg, que apenas incide en nuestro enfoque. Alicia, inteligente e indómita, se ha movido con otra respiración espiritual e interpretativa, entonando un solo historiográfico. Mi colaboración con María Teresa, estrecha, meditada, también tiene sus matices. Ella conoce mejor que yo el mundo interpretativo americano o anglosajón, si se quiere. Yo me siento más "a l'aise", en Italia, Francia... Estas respectivas autoridades se perciben en el texto. Unas veces la primera voz le corresponde a ella, otras a mí. Aquí nos encontramos con un duo. Son maneras muy diversas de afrontar esa realidad, tan difícil de asir, que es el recorrido y significación historiográfica de Bruno Zevi, el fin de la aventura.

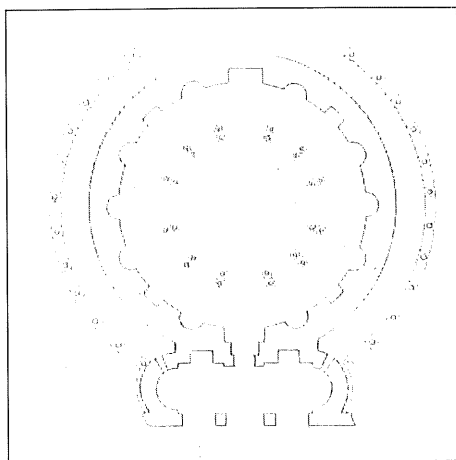
Esta ambientación crepuscular, "el susurro de lo que será", he intentado reflejarla en otros lugares con una famosa (es un decir) estrofa de Hofmannsthal que, creo, puede compendiar la situación cultural que, con muchas dificultades, estoy tratando de encuadrar:

*La muerte, el sueño, la vida
sin ruido la barca deriva
orillas verdeantes
húmedas bajo el sol declinante
donde apacibles beben los caballos
caballos de nadie
Sin ruido la barca deriva*

Juan Daniel Fullaondo
Madrid, 31 de Mayo 1992



Mausoleo de Santa Costanza.



• • • CRONICA DE UN ENCUENTRO



Dice Zevi que no hay obra sin autor y que, hasta tras las aparentemente anónimas y colectivas catedrales de la Edad Media, hay siempre una personalidad creadora, un nombre. Un historiador está acostumbrado a tratar con personajes que fueron, pero que ya no son, y a hablar con la misma naturalidad de Costantino o Agripa que de alguien contemporáneo. Pero en nuestro caso, menos historiadores, a quien vive el mismo tiempo que nosotros y su obra ha suscitado nuestro interés es imprescindible conocerle. Para bien o para mal.

El día, del mes de mayo, que conocí a Bruno Zevi en Roma ya estaban escritas todas las páginas de este libro, e incluso esos artículos para una revista que tal vez nunca lleguen a publicarse; ya estaba rastreada su personalidad y estudiados sus libros hasta el punto que deseábamos hacerlo en esta particular biografía o comentario sobre el personaje Bruno Zevi.

Muchas veces hemos hablado de las anécdotas de que suelen estar plagadas las biografías o los catálogos de los artistas. Y de que, como también sucede en la poesía, el peligro de las anécdotas está en que se deslizan por esa línea de borde entre lo que es realmente esclarecedor y la más insoportable pedantería; la mayoría de las veces cayendo del lado de esta última. Inevitablemente, cualquier mención de los días, o medios días, de nuestro encuentro con Zevi entra en el terreno de la anécdota, aunque yo preferiría llamarlo crónica. Crónica de sucesos acelerados que, tal vez, tengan alguna significación. Y si no, baste con plasmarlos para la memoria.

Zevi se mueve con rapidez, entre las mesas, buscando libros que no encuentra, trae sillas, revisa cartas, mientras habla y habla constantemente. En la calle, literalmente, va corriendo, cruza entre los coches y va al mismo

tiempo contando sus seguramente permanentes obsesiones sobre sus vecinas Santa Agnese y Santa Costanza, rodeadas hoy por un campo deportivo donde Zevi juega al tenis. El modo de argumentar suyo, hasta en la carrera, es impecable; una historia desemboca siempre en una reflexión estética o crítica, la historia como maestra. Santa Costanza: el mausoleo que construye para ella su padre -Costantino- en el siglo IV. Cuando la hija muere, Costantino decide interrumpir las obras de una gran construcción y se limita a cubrir una de las pequeñas capillas para sepulcro de Costanza. Las ruinas que hoy vemos no son los restos destruidos de algo que existió, sino lo que nunca llegó a ser. El único espacio cerrado -ah, Zevi- es ese mausoleo donde las ventanas se distribuyen en el muro sin ninguna correspondencia con el espaciamiento de las columnas del interior.

Hablaba Zevi, impaciente en el camino hacia la trattoria, de la autonomía del muro, de lo que luego ocurriría en el barroco..., de lo que se supone terminal y apenas ha tenido principio. Y, desde el terreno más solemne de la Antigüedad, al más doméstico de su propia casa. La casa de vía Nomentana 150, tan identificada con su persona, no es un resultado de su personalidad, ni de su actividad profesional, sino una huella paterna. La casa era antes que Bruno Zevi, quien llegó allí a los nueve meses. Con algún añadido, que no le gusta mucho mencionar, lo más importante, en su opinión, que él ha hecho es conservarla. Que no es poco. Habla, sin embargo, de "mi" escalera; la que lleva desde el jardín a la planta de arriba, una escalera ligera que recuerda curiosamente la arquitectura californiana de los años cincuenta.

Este es el misterio, o por lo menos uno de los muchos misterios de Zevi; su paso, sin rupturas, de la historia a la modernidad, de la profundidad temporal romana a la América casi sin pasado. En su sala de estar hay un De Chirico y también dos sillones Barcelona; pero, en medio de todo, están una mesa y unas sillas muy bajas, de Eames. No hay, seguramente, muebles más fechados que éstos de Charles y Ray Eames, fechados precisamente en ese difícil momento de la mitad exacta del siglo XX.

No parece muy dispuesto Zevi a aceptar novedades en su vida, lo que es comprensible, le bastan sus antiguos amigos, como alguno de los Passarelli, sus viajes a Tel Aviv, su revista. Reaccionó de una manera muy extraña, singular, ante la posibilidad de un encuentro con Chillida, o al menos ante la posibilidad de viajar para conocerle. Ni siquiera se ha encontrado, en Roma, donde ha pasado cierto tiempo, con Colin Rowe, a quien interesaba sobre todo el Papado y ha querido pasar sus últimos años de profesor en Roma. Ahora, con problemas graves de salud, se ha retirado a vivir en Inglaterra.

Otras cosas de Zevi. Habla maravillosamente y lee todavía mejor; en italiano, además, eso por ejemplo del "movimento pendolare, oscillazione costante, etc." suena musicalmente, como un rumor... Es un hombre imperativo, ordena en todo momento lo que hay que hacer o lo que hay que dejar de hacer. Sus negativas son igualmente implacables, si dice no, es que no. Odia las cámaras de fotos y el teléfono, o mejor a los que llaman por teléfono,

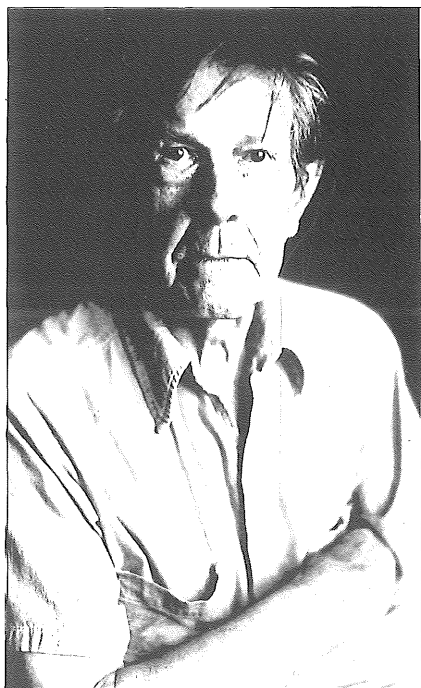
mientras que le encanta leer ocasionalmente las dedicatorias de los innumerables premios y galardones que cuelgan de sus paredes. Y, obviamente, nos recibió en domingo. Pese a la leyenda, parece un hombre solitario. Como un tigre. Señalaría que sus verdaderos vecinos, o vecinas mejor dicho, vecinas de verdad, por encima de la historia y a través del laberinto de las catacumbas que se inician en parte en su propio jardín, al lado del estudio de su hijo, son, extrañamente, Santa Costanza y Santa Agnese.

María Teresa Muñoz

Madrid, Junio 1992



①



②



③

1.- Walter Benjamin

2.- John Cage

3.- Dibujo de Hans Poelzig

• • • SEGUNDO PROEMIO

Releo todo lo anterior. Los recuerdos toman cuerpo, se enriquecen, aumentan. Había olvidado algunas cosas, más subalternas, otras, acaso más significativas, su afición al tenis, el hermoso estudio de su hijo, envuelto por el jardín... Hablamos también, cómo no, de Pollock y Rauschenberg. En algún momento, he asociado su indoblegable aventura, al recorrido solitario de esos héroes del Far-West, mitologizados por la filmografía. Leyendo la biografía de Pollock, compruebo asombrado que su niñez y adolescencia transcurren precisamente en el crepúsculo de esos mismos ambientes de leyenda. O también, si se quiere, más próximos a nosotros, al Hombre de la esquina rosada, Francisco Real. Luego me detendré un momento en ello. Hay algo de Esquina Rosada en Vía Nomentana 150. Y también, incesante, su recordatorio de John Cage, paralelo al de Walter Benjamin. John Cage, John Cage... La asociación con Oteiza es inmediata.

Con esas asociaciones, ¿qué parangones podríamos establecer entre Zevi y tantos orientadores de por aquí? Aunque, la verdad, no es para afligirse demasiado. Sabemos que Calígula nombró cónsul a su propio caballo. El dudoso precedente parece haber creado muchas secuelas. Del otro lado, Zevi, que parece un "hombre de antes", como Riegl, Wickhoff, incluso como Giedion, nos recuerda a Cage y a Benjamin. Por ejemplo y entre otras muchas cosas. Aunque Borges no sea, sigo sin comprenderlo, hombre de sus preferencias, me viene a la memoria la estrofa de Borges correspondiente a su poema "¿Dónde se habrá ido?"

*Según su costumbre el sol
brilla y muere, muere y brilla.
Y en el patio, como ayer,
hay una luna amarilla.
Pero el tiempo que no cesa
todas las cosas mancilla.
Se acabaron los valientes
que no han dejado semilla.*



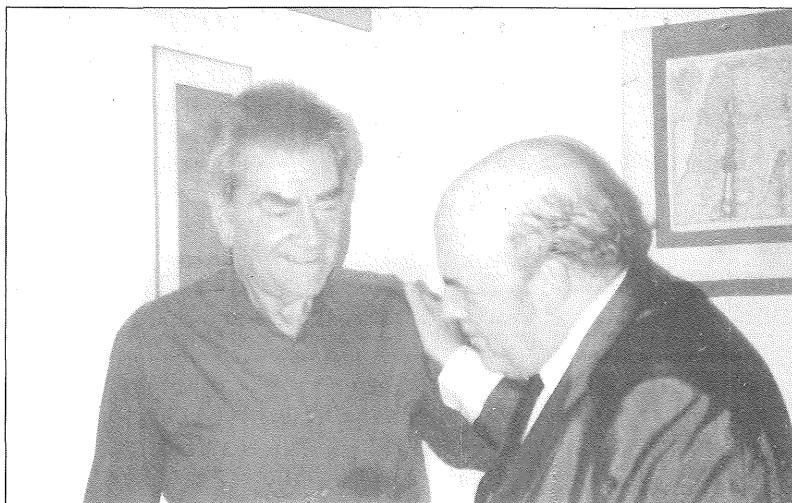
• Bruno Zevi con Frank L. Wright

Alternativa: evidentemente, el cónsul-caballo de los Calígulas de ahora. Esto lo explica muy bien, ya que estamos en un clima borgiano, Bioy Casares, hablando de los almacenes "galaicos" de Buenos Aires. (Como decía una famosa personalidad de nuestro mundo, verdaderamente hay arquitectos que, en el fondo, son como una tienda bien surtida). Habla Bioy de las clientas del almacén. Podemos pensar en las habituales, entre nosotros por lo menos, relaciones cliente-arquitecto, arquitecto-cliente, etc. La reverberación deviene múltiple. Veámoslo:

«Cuando les toca el turno en el almacén, continúan calladas, con los ojos bajos. Así quedarían interminablemente si el gallego, don Faustino o don Fructuoso, con un tono de cordial palmada en las nalgas no las animara: "Bueno, niña, ¿qué va a llevar?". Sin levantar los ojos, con una voz humilde como laucha que no se atreve a salir de la cueva, la mujer responde: "Y... cien gramos de mondiola". El gallego pesa la mondiola y pregunta: "¿Qué más?". Después de una pausa la mujer dice por lo bajo: "Una latita de mondongo". El gallego empuña la escalera, trepa, vuelve al mostrador, pregunta: "¿Qué más?" La voz queda emite: "Cincuenta de cebollitas en vinagre". Nada indica si el pedido es el último o si una larga lista continuará. El almacenero no ignora que de tales cerebros no hay que exigir la síntesis de un pedido conjunto. Con calma el hombre se encarama en la escalera, baja con la lata, obtiene de la cliente un nuevo pedido, lleva la escalera a otra parte, trepa en busca de otra lata, baja, obtiene otro pedido, vuelve la escalera al lugar de antes, trepa en busca de otra lata. Magnánimo con su tiempo y con el del prójimo, el almacenero acepta este inútil ir y venir, se cobra en familiaridad, en el tono de manoseo con que trata a su clientela. Hay mucha indulgencia de su parte, pero nadie ignora quién manda, quién es el amo; de verdad el gallego es el gallo en el gallinero, un turco en el harén".

Pongamos, en vez de mondiola, latitas de mondongo o cebollitas en vinagre, un poquito de post-moderno, otro de regionalismo crítico, algo de rehabilitación y cosas de esas, y tendremos, por traslación, un cumplido retrato de un amplio espectro de nuestro lamentable panorama de almacén. Verdaderamente que de tales cerebros no hay que exigir, por lo menos, el pedido conjunto.

Tales cerebros... Así andamos. Se comprende la furiosa soledad de Zevi, solamente paliada por la compañía espiritual de John Cage y el mausoleo de Santa Costanza, viviendo frenéticamente el famoso vértigo horizontal de las catacumbas de Santa Agnese.



• Zevi con J. D. Fullaondo y María Teresa Muñoz en su estudio de Roma



• • • PRIMERA PARTE: ZEVI DESDE ESPAÑA

PRIMEROS CONOCIMIENTOS PERSONALES

MTM.- *¿Comenzamos, como siempre, con algunas referencias autobiográficas?*

JDF.- Es lo más sencillo. Siempre se ha dicho que el intérprete o los intérpretes suelen interponerse, demasiado frecuentemente, entre los lectores y la figura interpretada. Ocurre mucho. Haz lo que quieras.

MTM.- *Por ejemplo ¿Cómo conociste a Zevi? ¿Cuándo?*

JDF.- Conocer es también un verbo polisémico. Si te refieres a tratarle personalmente, a finales de los sesenta, con motivo de Torres Blancas, que le interesó mucho. Pero, sorprendentemente, tenía noticias de él desde finales del bachillerato.

MTM.- *Eso resulta un poco prematuro. Yo conocí algunos de sus textos en primero de carrera, siguiendo el consejo de Rafael Moneo, que entonces era profesor aquí. ¿Cómo fue tu caso?*

JDF.- Muy distinto y, lógicamente, muy anterior. Yo soy un hombre mayor, que dicen. Creo que ya lo he contado en otras ocasiones. A finales de los cuarenta, no sé bien cómo, había decidido estudiar arquitectura. Se trata de esas determinaciones que se toman un poco misteriosamente, como un sonámbulo. Mi familia tenía una excelente biblioteca, arte incluido. Hay que volver a Borges para recordar la importancia que, para

ciertas personas, tienen las bibliotecas paternas. No sé si se trata de la referencia básica, como él dice, pero, ciertamente, es una de las fundamentales. Sin embargo, esa magnífica biblioteca no resultaba especialmente nutrida en el terreno de la arquitectura moderna.

MTM.- *Sin embargo, me has dicho que contabas con ascendentes arquitectónicos en la familia.*

JDF.- Sí. Pertenecían al sector de mi abuela materna, de la rama Orueta. Pero la afición parece que se extingue el XIX. Aún conservo algunos volúmenes de ellos, próximos a la categoría de "incunables". Pero, acercándonos en el tiempo, los textos se detenían en Adolfo Venturi, Worringer, Werner Weisbach, etc. Se trataba de la generación anterior. Todavía conservo alguno que intitula como "Arquitectura Moderna" el período que se abre con el Renacimiento. En pintura, escultura, etc. era ya otra cosa, había incluso algunos volúmenes de fotografía del Bauhaus, cosas de esas. Pero de Behrendt, Pevsner, Giedion, Hitchcock, nada de nada. Ocurrió que mi padre hizo, por esas fechas, un viaje por Italia y me trajo, en el filo de los cincuenta, una segunda edición de Einaudi del "Saper Vedere L'Architettura" de Bruno Zevi, de quien jamás había oído hablar. Y así fue, abriéndome paso trabajosamente con el texto italiano, como se rompieron los velos...

MTM.- *Quizás en el bachillerato, con tu plan antiguo, os indicaron algo...*

JDF.- No. De arquitectura moderna no decían nada. Quizás alguna referencia a Le Corbusier, pero no lo recuerdo. Por eso me sorprendió extraordinariamente la insistencia de Zevi en Wright, de quien no había oído hablar jamás... Hubo también algún tipo de apoyatura beneficiosa...

MTM.- *¿A qué te refieres?*

JDF.- A Matteo Marangoni. Yo había leído su Saper Vedere anteriormente, en una edición de Espasa Calpe, y un prólogo de un catedrático, Apraiz, con el que contacté, con cierto éxito, en el Examen de Estado. Me asombró, gratamente, que Zevi citara a Marangoni como un precedente obligado de su propio empeño. El libro de Marangoni me había aproximado, sea en estado larval, al puro-visualismo y eso quizás facilitaba las cosas con Zevi. Por otro lado, la lectura que ofrecía Zevi de la arquitectura es sensiblemente más provocadora que la ofrecida por Marangoni en sus capítulos arquitectónicos. Como me ocurrió luego con Frankl y similares...

MTM.- *La historia parece complicarse.*

JDF.- Sí. Estaba también el prólogo de Apraiz. Este se refería a Francesco de Sanctis, a Herbart, del que decía, "en definitiva, un kantiano". Lo que yo podía saber de Kant, a través de la intencionada enseñanza de los Jesuitas, se aproximaba a la nada cromlech. Pero todo ello inducía a pensar. Por ejemplo, y alertado por otro prólogo, el de Unamuno, me animó a leer tempranamente la Estética de Croce. No entendí gran cosa, pero, sin darme cuenta, los contactos con Zevi se iban haciendo más y más intensos...

MTM.- *Cuando viniste a Madrid, las cosas resultarían más sencillas...*

JDF.- No lo creas. El libro de cabecera de todos los aspirantes a ingresar en la Escuela, no era ninguno de los de Zevi (que con ese carácter vertiginoso, absolutamente prematuro, en 1950, ya había editado nueve o diez libros), sino el Espacio, Tiempo y Arquitectura de Giedion, finalizando en Aalto. Utzon aun no había surgido en el panorama. No sé ... Yo, instintivamente y quizás debido a la terrible traducción española del Giedion, me sentía mucho más cerca de Zevi. Aunque tardé mucho en disponer de una traducción española del Saper Vedere...

MTM.- *Aunque parece que se tradujo al castellano con mucha rapidez...*

JDF.- Creo que hacia 1951. Pero fue una traducción argentina que creo haber perdido. Por cierto, que esa traducción fue labor de Jesús Bermejo con Cino Calcaprina. En unas oposiciones, Jesús, que es una figura sorprendente, se lanzó no sé bien por qué a disculparse por ello. Yo estaba en el tribunal y, amablemente, le insinué que traducir al castellano, en 1951, la obra de Zevi no es algo que resulte merecedor de disculpas, sino más bien prenda de gloria. Todavía lo sigo pensando así.

MTM.- *¿Por qué crees que diría eso Jesús?*

JDF.- Jesús Bermejo es gallego y ejerce. Quizás era una especie de vanagloria "a rebours" en plan celta. O, acaso, estaba un poco intoxicado por Juan Borchers. No lo sé. Luego nos hemos reído mucho comentando la cosa.

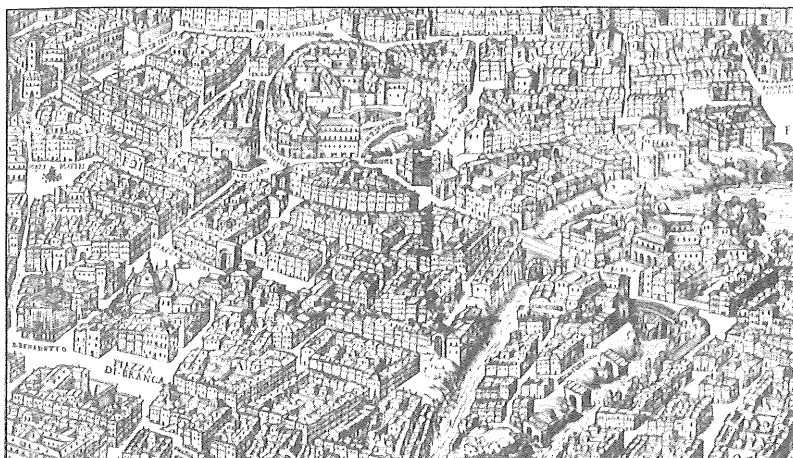
MTM.- *Mi caso fue algo posterior, como te he señalado. Bueno, ya hemos dejado reseñada la toma de contacto... ¿Y después?*

JDF.- Reseñada, como dices, la sinuosa forma de contacto, quizás sea preferible dejarlo por hoy. Todavía no está puesto en suerte el problema.



• Zevi de niño





• El Ghetto de Roma en 1774

DURANTE LA CARRERA

MTM.- *Una vez dentro de la Escuela, probablemente, las cosas cambiarían.*

JDF.- No del todo. El período de mi carrera corresponde a la segunda mitad de los cincuenta, fue un período muy confuso, señalando claramente el traspaso de los nombres de antaño a los jóvenes de Molezún, Corrales, Sáenz de Oiza, Sota, Carvajal, Vázquez, Iñiguez... Pero las cátedras seguían ocupadas por los catedráticos de antaño que, con cierto instinto, advertían los aires de cambio. Algunos de los jóvenes entraron como profesores pero, salvo Carvajal, a quien no tuve de profesor, creo que fue nombrado encargado de Cátedra a la vuelta de Roma, no tenían demasiado margen de maniobra.

MTM.- *¿Y Zevi?*

JDF.- Todavía no estallaba aquí su figura. La gente seguía en el Espacio, Tiempo y Arquitectura. Aparecieron por aquí algunas figuras, como Richard Neutra, que fue bastante festejado, me parece recordar que se truncó una visita a la Escuela, que intentaba auspiciar Antonio Fernández Alba, de Russell Hitchcock porque, al parecer, alguna de las eminencias de entonces le confundió con el director cinematográfico. Habría que oírsele contar a Antonio. De hecho, el descubrimiento de las promociones anteriores estuvo centrado en el Mies van der Rohe americano. Algunos estudiantes fueron incluso a Chicago. De aquellos

tiempos, quiero recordar que el único que visitó Fallingwater fue Manolo Barbero que había obtenido el Premio Reynolds. Volvió muy impresionado. Pero de la insuperable ecuación Zevi-Wright, poco. Es curiosa la resistencia que se ofrece desde siempre a ciertas actitudes.

MTM.- *¿Y figuras de mayor envergadura cultural, como Victor d'Ors?*

JDF.- Ese es un caso más complicado. Probablemente las dos figuras más cultas del profesorado de entonces eran d'Ors y Luis Moya. Este, incluso había conocido directa y polémicamente a Wright, con motivo del Faro de Colón, pero quizá por ello, no mencionó jamás su nombre. D'Ors sí lo hizo, también de manera polémica. Zevi, aunque respetaba mucho a su padre, Eugenio d'Ors, discrepaba totalmente de él en orden a los invariantes históricos. Así lo evidenció en su *Architettura in Nuce*. Aunque, insisto, me lo comunicó así personalmente, respetaba mucho a Don Eugenio. Su hijo, lógicamente, no podía permanecer neutral. Yo, por entonces, disponía ya de una de las primeras ediciones de la *Historia de la Arquitectura Moderna zeviana*, que me pareció mucho más penetrante que la de Giedion. Y tuvimos alguna discusión. En realidad fue d'Ors el único que se refirió a Zevi, concretamente a esa obra, señalando, taxativo, que "pese a su talento, en su opinión, Zevi se equivocaba". Curiosamente recomendaba otras cosas, como la *Estética* de Max Bense, algunas ideas semiológicas en línea de Morris... Pienso que la situación de Victor d'Ors estaba bastante desgarrada entre lealtades enfrentadas... Pero fue el único que, en aquellos momentos, conocía de la existencia de Zevi.

MTM.- *¿Y los jóvenes?*

JDF.- Algunos de ellos estaban más al día. Molezún y Sáenz de Oiza, por ejemplo. Supongo que Carvajal también aunque, como te dije, no le tuve de profesor. Pero volvemos al tema de las resistencias. Carlos Flores gusta de narrar, con objetividad, que el despegue internacional de José Antonio Coderch se debe a una intervención, muy temprana, de Ponti sobre la Casa Garriga-Nogues, creo. Giedion no menciona a ningún español, naturalmente, incluido Gaudí, un dislate que se encargó de disipar Zevi en su historia. Pero cuando el propio Zevi se lanzó a la defensa de Torres Blancas, unos años después, el resultado fue muy distinto. Sáenz de Oiza, en los cincuenta, aunque vivía su período nacionalista, también lo conoció. Y Molezún, como casi siempre, aprovechando con su inmenso talento su Premio de Roma, estaba al tanto de todo, Zevi, Wright, Scarpa, Aalto, etc. Pero insisto, su margen de maniobra era muy limitado.

MTM.- *Y entre los estudiantes, supongo que estarías entre los primeros zevianos.*

JDF.- Fuimos unos pocos, con Moneo, Germán Castro, Bescós... Cuando conseguimos el libro sobre Doesburg, Poética de la Arquitectura Neoplástica, aquello fue una revelación. Moneo me dijo, supongo que un poco hiperbólicamente, que se lo leyó en una noche. Yo tardé un poco más. Cuando Rafael fue a trabajar con Sáenz de Oiza tuvo acceso ya a más cosas, por ejemplo, la famosa historia de la Torre Price, quizás en los albores de Torres Blancas.

MTM.- *¿Y de las promociones inmediatamente anteriores a la tuya?*

JDF.- Ahí es necesario señalar dos o tres nombres básicos. Informuladamente se iban delineando dos frentes, el neorracionalismo, teóricamente defendido por Carlos Flores y su equipo, desde "Hogar y Arquitectura", y otro, más orgánico, si se quiere, con Antonio Fernández Alba, Higuera, en una línea intuitivamente magistral y, acaso más acriticamente, Miguel Oriol. Había también otra figura, de la que no he vuelto a saber nada, poseedor de una biblioteca extraordinaria y gran talento, amigo de Carlos Flores, Manuel Reina. Antonio Fernández Alba era el más consciente culturalmente de ese traspaso hacia el organicismo. Con cierta nostalgia, acaso desenfocadamente, considero aquél como uno de sus más grandes momentos. Fue el primero en comprender la lección zeviana sobre Aalto, cosa que, en algún momento, le reprochó Oteiza. Alba fue una figura clave, descubridora de muchas cosas. En 1960, por ejemplo, ya había fijado sus ojos en Louis Kahn.

MTM.- *¿Y los catalanes?*

JDF.- Los trataba muy poco en aquellos tiempos. Pero, como siempre, supongo que Oriol y compañía estarían mucho más al tanto de la obra de Zevi.

MTM.- *Parece que viviste en esa segunda mitad el auténtico punto de inflexión cultural.*

JDF.- Al final de la carrera especialmente. Los tics pretendidamente miesianos iban desapareciendo y proliferaban los intentos orgánicos. Los proyectos de Fernando Higuera de aquellos años pueden leerse, aunque Fernando intente revestirse de un castizo iletradismo, bajo esta luz, las residencias para artistas en El Pardo, el Premio Nacional, etc. Comenzaba ya a hablarse más de Zevi que de Giedion, para desesperación de algunos. El punto de inflexión, al que te referías, cogió a muchos patas arriba, como se dice...

MTM.- *De esta manera, la década de los sesenta se inicia, según señalas, bajo el signo de la óptica de Zevi.*

JDF.- Algo así. Se multiplicaban las suscripciones a su revista (aunque hubo sus maniobras para impedirlo), el neorracionalismo parecía una fase a extinguir, los nombres emergentes cambiaban de bando en tropel... Lógicamente me estoy limitando al panorama español que conozco mejor, el de Madrid.

MTM.- *Y luego vendrían los tremendos años sesenta.*

JDF.- Así es. Pero eso también requiere un examen singularizado.



• Zevi con su padre e hijo Luca

LOS AÑOS SESENTA

MTM.- *Por lo que indicas, parece que los años cincuenta estuvieron dominados por Giedion y los sesenta por Zevi.*

JDF.- Dominar es una manera un tanto hiperbólica de hablar. Pero hay algo de verdad en lo que dices. Tras el historicismo de los cuarenta, los Diego Reina, Moya, Giménez Caballero, etc. episodio directamente reseñado por Carlos Flores y que de alguna forma se cierra con el insípido, confuso y llamado Manifiesto de la Alhambra (una de las situaciones más extrañas que se han registrado, hay que ver la lista de nombres que lo suscribieron), de alguna manera, los cincuenta y los sesenta, o parte de ellos, se articulan como dices.

MTM.- *¿Y otros autores como Pevsner, Behrendt, etc.?*

JDF.- Fueron progresivamente más conocidos, o menos desconocidos, como se quiera, pero creo que tuvieron menor incidencia. Había también fenómenos paralelos, como la influencia "neo-realista", de la que habla Gregotti, que pudiera también englobarse en los cincuenta. Caño Roto, si quieres, podía ser entendido bajo esa luz. Y la revista de mayor difusión no fue nunca la de Zevi, sino "l'Architecture d'Aujourd'hui" de André Bloc. Luego crearon otra, llamada simplemente "Aujourd'hui", más artística y más zeviana si quieres, incorporando a Parent, Patrice Goulet, etc.

MTM.- *Y vuelvo a preguntar, ¿y Barcelona?*

JDF.- Y vuelvo a contestarte que no conozco demasiado ese panorama, salvo para constatar las diferencias. Coderch seguía, impávido, su propio camino, con una cierta aureola de primer arquitecto de España, y Oriol Bohigas y sus amigos proseguían su ascendente ruta. Manejaban datos que no existían en Madrid, como el Noucentisme de Eugenio d'Ors, tan poco zeviano. Luego variaron bastante.

MTM.- *Anteriormente te has referido al Premio de Roma de Molezún como importante a la hora de la definición de un cierto organicismo.*

JDF.- Así es. No se ha estudiado suficientemente la influencia de los becados en el desarrollo de la época. Molezún conocía a Ponti y a Zevi, estaban Paredes, Carvajal, y más tarde, ocurriría algo parecido con Rafael Moneo. Entonces, la estancia de los becados, sin llegar a los seis años de Villanueva y Silvestre Pérez, era más larga que ahora. Creo que eran ciclos de dos años.

MTM.- *Así que nos encontramos con la estancia de Rafael Moneo en Roma.*

JDF.- Sí. Dionisio Hernández Gil y él ganaron las dos plazas, no recuerdo bien en qué año... Dionisio tuvo algún tipo de enfermedad y volvió pronto, mientras que Rafael apuró el plazo. A su vuelta, trajo la "Architettura in Nuce" y la tradujo para Aguilar. Carlos Flores era, entonces, algo así como encargado de la división de arquitectura de la editorial y estaba encantado con el libro. De hecho se trataba de la edición de la voz "Arquitectura" en no sé qué enciclopedia italiana. Aquel fue un momento importante aunque no sé si suficientemente valorado.

MTM.- *¿Cómo era el proyecto de Rafael con el que ganó la beca?*

JDF.- Estuve bastante cerca de él en aquella situación y creo que se trataba de una idea que hace tiempo le rondaba la cabeza. Era una idea muy hermosa, inscribible dentro de la óptica orgánica, ampliamente entendida, con algún lejano eco escandinavo según detectó Germán Castro, como en la línea del viejo arquitecto Klint, sobre el que Zevi había publicado algunas cosas. Era un proyecto muy interesante.

MTM.- *¿Qué ocurría aquí en relación con Zevi, mientras Rafael estaba en Roma? ¿y Oteiza?*

JDF.- En Roma y en más sitios... La línea de Oteiza era distinta, aunque

Jorge veía cierta relación entre algunas de sus proposiciones y el Saper Vedere. Pero, utilizando su propia terminología, diríamos que si Moneo se movía eminentemente en el frente exterior, Fernández Alba y yo mismo actuábamos en el interno. Antonio, evidentemente, de manera algo más elusiva... Habían surgido también estrellas nuevas como Utzon, Pietilä, el propio Antonio dió algunas clases sobre el joven Stirling, etc. Luego vino la experiencia de Nueva Forma e intenté precisar algunas de las posiciones de Zevi, para españoles, evidentemente.

MTM.- *Todo eso parece una carrera triunfal y, sin embargo, debió ocurrir algo que detuvo su andadura. ¿Cuál fue el motivo? ¿El 68 quizás?*

JDF.- Es más complicado. La protesta estudiantil se inicia antes. La gente habla de París, pero están también Berkeley y los demás, también en Italia hubo cosas anteriores. Quiero recordar que fue con motivo de algunas de ellas que Zevi abandonó su cátedra en Venecia para asumir la de Roma. No estoy muy seguro. En España también se daban reflejos de esas situaciones, pero más en clave exclusivamente política, anti-franquista. Desde la cátedra de Carvajal le invitamos a venir a Madrid para una conferencia pero, finalmente, con motivo de alguna situación en el Oriente Medio, no pudo acudir. Pero todavía, en aquellos momentos, Zevi estaba, digamos, claramente, en una línea radical. Hay que recordar el editorial dedicado a la muerte del estudiante Paolo Rossi, los problemas derivados de la detención de su hija, etc. ... Por esos mismos momentos le dedicamos un gran fascículo en Nueva Forma. Creo que fue la primera vez que se hacía una cosa semejante.

MTM.- *Wright había muerto en 1959.*

JDF.- Exacto. Me parece, y eso resulta curioso, que el diario Arriba dedicó a la noticia la primera página. Zevi fue uno de los primeros, si no el primero, en denunciar el inevitable sentimiento traumático de orfandad que iba a seguir a la desaparición de los grandes maestros. Como la relativa detención aaltiana, el break de Utzon en Sidney, etc... Todo ocurría muy rápidamente. Pero, probablemente, acertó al achacar a las dudas del último Aalto y el relativo desconcierto de Utzon, la falta de continuidad que experimentaba la línea que él proponía.

MTM.- *Estaba Louis Kahn.*

JDF.- También es verdad. Pero aunque se trataba con cierta amplitud, y una variada comunidad de sentimientos, Zevi, con perspicacia, detectó la oculta vena academizante de Kahn y su actitud ante él no resultó, en absoluto, incondicional como lo había sido con otros. Un día, en San

Sebastián, durante el coloquio subsiguiente a una conferencia, Oriol Bohigas, con ese poder de simplificación que tienen algunos catalanes, mientras se hablaba profusamente de Rossi y la Tendenza, dijo sencillamente que "Todo eso partía de Louis Kahn". Corroborando, de alguna manera, las lejanas reservas de Zevi.

MTM.- *¿En estos tiempos posteriores estaba Oriol interesado en Zevi?*

JDF.- Creo que ya no. Los catalanes son muy rápidos, vertiginosos, en sus quereres.

MTM.- *¿Y Carlos de Miguel?, no lo has mencionado.*

JDF.- Carlos era un hombre muy eficaz, probablemente el mejor director que ha tenido la revista *Arquitectura*, abierto, generoso, pero no era específicamente un hombre de cultura ni de tomar partido en situaciones de éstas. Solía decir en las innumerables cenas que organizaba, que él no sabía decir nada pero que, en cambio, sabía preguntar muy bien. Pues eso.

MTM.- *De alguna manera parece que a finales de los sesenta, o principio de los setenta, se inicia la inflexión española en la valoración de Zevi.*

JDF.- Así parece. Pero es también tema de otra conversación.



• Guido Zevi

EL PUNTO DE INFLEXION

MTM.- *Quedamos, al final del día anterior, en analizar las circunstancias que condicionan, en España, el fin del dominio interpretativo de Zevi.*

JDF.- Algo de eso. Hemos anticipado algunas cosas. Desde algún punto de vista, creo que podría decirse que el movimiento que se acostumbra, de forma muy significativa, a resumir en el 68, acabó estallándole entre las manos. De todas formas, fue de los pocos que supo resistir. Maldonado me decía algo de eso, contraponiendo la entereza de Zevi frente a la fragilidad demostrada por otros grandes nombres, Albini, etc. que ya no volvieron nunca a ser los mismos. Pero también hubo otras cosas.

MTM.- *Por ejemplo.*

JDF.- Ya hemos mencionado la desaparición de los grandes maestros, la debilidad demostrada por los sucesores y la creciente preeminencia de Kahn. Pero Kahn da lugar a varios movimientos contradictorios, todos inferiores a él. Están Rossi y sus Tendencias por un lado, pero por otro, en un sentido muy diverso y quizás mucho más valiosos, Venturi, Giurgola, etc. A su vez, más tarde desaparece Kahn, y ya el panorama es puramente fraterno, como de Odio entre Hermanos, el famoso film. Con la ausencia de las grandes figuras, el encuadre se muestra mucho más turbio. Venturi, el primer Venturi sobre todo, podría encarnar una cierta traslación Pop hacia la arquitectura, pero Zevi parecía optar por

el estadio anterior, el signado por Jackson Pollock y su expresionismo abstracto y el puente representado por Rauschenberg. En cambio, son muy escasas, por lo menos por lo que conozco, sus referencias al minimalismo y derivados. Por ejemplo, conozco un editorial suyo en torno a un comentario de Filiberto Menna sobre el arte conceptual. Zevi lo orientaba arquitectónicamente en cuanto al "comportamiento"... No mucho más...

MTM.- *Y el minimal surge en torno a 1965, aproximadamente.*

JDF.- Eso es. Zevi parece que concentra su atención en torno al expresionismo abstracto y, si se quiere, también el Pop. En alguna ocasión me manifestó sus dudas en torno a la posibilidad de una traslación del dadaísmo hacia la arquitectura.

MTM.- *Sería interesante conocer su opinión sobre Marcel Duchamp...*

JDF.- Posiblemente...

MTM.- *¿Quiénes han sido los últimos nombres después dignos de su consideración?*

JDF.- Son demasiados para intentar enumerarlos aquí. Pero están John Johansen, el movimiento Archigram, el Kevin Roche post-Saarinen, etc. En una ocasión asistí con él a una especie de pequeño congreso que organizó Claude Parent en París, con la asistencia de Peter Cook, Bakema, Frei Otto... El pretexto estaba constituido por la fase final de la construcción del Centro Pompidou, del que Zevi se sentía, en líneas generales, bastante partidario. Mantuvo una larga conversación con Renzo Piano.

MTM.- *¿Y Rogers?*

JDF.- Rogers no estaba en ese momento. Pero supongo que le interesaría.

MTM.- *De alguna forma, parece que los acontecimientos de ahora le han dado la razón.*

JDF.- Posiblemente, si uno piensa en el High-Tech, Foster, Rogers, etc... Pero la fase intermedia ha sido terrible. Entre Tendencias y Post-Modernos hemos vivido diez o quince años terribles. Parece como si, tras la muerte de los maestros, interesara silenciar a sus intérpretes, Zevi el primero

de ellos. Esa situación en España se ha vivido muy intensamente. Así surge el acoso constante de los Rossi, DalCo, Tafuri, Cacciari, Portoghesi... Realmente más que la guerra entre hermanos parecía que interesaba la Muerte del Padre. Tafuri, por ejemplo, que parece un hombre inteligente, especialmente en sus primeras obras, parece obsesionado por decir exactamente lo contrario de Zevi, en clave paleomarxista... ¿Pero a quién se le puede ocurrir cerrar su Historia de la Arquitectura Moderna con Aldo Rossi? Una actitud semejante desborda ya toda posibilidad de interpretación sensata...

MTM.- *Zevi ha seguido atento a otro tipo de manifestaciones surgidas durante estos años...*

JDF.- Sí, por ejemplo, la semiótica, su interpretación de Umberto Eco, el Grado Cero de Barthes, la consideración manierista de esta época, su magistral intuición de la fisión semántica de Levi-Strauss con que matizaba el libro de Oriol sobre el modernismo catalán... Pero muy poco de esto llegó a filtrarse en la estructura profesional española. Quizás les resultaba algo difícil. Aquí, a lo sumo, lo que ya es decir, se arriba a Tom Wolfe.

MTM.- *También se ha interesado por la literatura, el Nouveau Roman, por ejemplo.*

JDF.- Y otros. Con Robbe Grillet o Butor podría establecerse alguna relación con Oteiza. También estaba interesado por Saul Bellow. Desconozco si nuestros oficiales intérpretes saben de qué estoy hablando. Ahí parece que Zevi actúa en plano protector, paralelo al que el matrimonio Giedion desplegó con Joyce. Aunque confieso que no me siento muy entusiasmado con Bellow.

MTM.- *¿Qué balance final darías a la incidencia de Zevi en España?*

JDF.- Ya te lo he explicado. Dominaba el panorama desde finales de los cincuenta hasta principio de los setenta, parece que después opera como bajo una censura, más o menos tácita, que intenta silenciarle. No sé hasta qué punto influiría ahí la consideración política, el carácter israelita, el petróleo, la crisis generada alrededor de 1973... Probablemente confluyan muchas cosas de éstas. Ahora, con las diversas hecatombes que vivimos, la disolución de la Tendenza, el final del llamado Post-Moderno arquitectónico, la crisis del Este, el Muro, etc. es posible que las cosas varíen y se demuestre, una vez más, la perspicacia histórica de Zevi. Uno de sus diagnósticos más certeros de esta época, en cuanto lenguaje de la crisis y segundos grados, es el de los renovados Saqueos de Roma que estamos viviendo...

MTM.- *En definitiva...*

JDF.- Zevi es el último gran historiador arquitectónico de este siglo. La cadena establecida por los Riegl, Wickhoff, Worringer, Giedion, Wölfflin, Venturi, Marangoni, etc. termina con él. Se trata de figuras autónomas, trascendentes, incluso en su consideración aislada. Después de él surge la pléyade de planetas menores, sectoriales, los Frampton, Tafuri, DalCo, Venturi, Buchanan, etc. con todas sus inmensas divergencias respectivas.

MTM.- *¿Consideras que hay en España figuras de ese porte?*

JDF.- No creo. Está, evidentemente, Eugenio d'Ors. O Jorge Oteiza en otro registro. Pero su alcance deviene, especialmente en el caso de Oteiza, mucho más limitado a un ámbito local. Chillida, por desgracia, hermético por naturaleza, no ha concretado su pensamiento en textos escritos.

MTM.- *¿Y Colin Rowe?*

JDF.- El caso de Colin Rowe es algo extraño. Pienso que se trata de una figura parcialmente malograda. Resulta espléndida su tempranísima intuición sobre el manierismo moderno, pero, en definitiva, se trata de un libro de ensayos bastante breve. Luego surge Collage City. Pero, en conclusión, Colin Rowe ha editado muy poco. En ese sentido no es una figura comparable. Pienso, reitero, que el último gran pensador, totalizador, de esa grandiosa serie que se inicia, por fijar un nombre en Riegl, queda cerrado con Bruno Zevi. Aunque aquí les cueste entenderlo. Y aceptarlo. No voy a decir, como se ha dicho, que lo que viene después son notas a pie de página pero, en ocasiones, uno se siente inclinado a formular esa grave sentencia. Aunque también desde España se le haya escapado alguna cosa bastante grave, como Eduardo Chillida... pero, en fin, hasta el sol tiene manchas.

MTM.- *Parece que das por finalizado este capítulo.*

JDF.- Así es.

MTM.- *Y sin embargo quedan muchas cosas por decir.*

JDF.- Es evidente. Pero quizás sea mejor que vayan apareciendo en otros sectores del libro. Lo más fundamental, básico, desde mi punto de vista, de la incidencia de Zevi en España, está ya dicho. Quedan, natural-

mente, muchas otras cosas pero, pienso, que éstas tienen un alcance más general y pueden surgir dentro de consideraciones menos "crónicas". Hay, naturalmente, detalles que reseñar. Zevi encarna, pese a la extraordinaria precocidad de su aparición pública, desde "Hacia una arquitectura orgánica", una de las grandes figuras paternas del movimiento moderno. Y como tal, está sujeto a los ocasionales desvíos filiales. En España han sido clamorosos, personas que reseñaban su Opera Omnia en la bibliografía de una determinada oposición, y luego, la omitían diez años después, otros sufriendo, al parecer, ataques de amnesia profunda, a la búsqueda de nuevos padres. Esto de la búsqueda obsesiva del Padre, o de los Padres sucesivos, es otro invariante castizo. Germán Castro solía hablar de ello con mucho ingenio. Ha habido personas que han vivido sucesivas Telemachias de seis o siete capítulos. Pero, en fin, esto es "petite histoire", pese a la desenvoltura y el cinismo que albergan. El encuentro con la traición les debe de resultar familiar. Lo dicho, Zevi, el último de los grandes y, ahora, con más calma, vamos a cambiar de tono.

[illegible]

Arquitecto Bruno Zevi, doctor honoris causa
de la Universidad de Buenos Aires

Macrura protuberante par. el recto, angulada hacia el bacete

BY NOUTEN DE WIT

Professor Bruno Zevi, a distinguished Italian architect, said on the weekend that the only two buildings on the Expo site which were of true art were the American pavilion.

"Bruno Zevi simplified architectural design with well qualified challenges."

[illegible][illegible]

one in Italy, but in the streets, over-
dressed, and still archi-
tects. No one else is so
familiar with the fra-

JAMES M. FITCH

"Bruno Zevi is a leader of architectural thought not alone in Italy, but in Europe... He has been leading his colleagues away from the sterile, over-simplified, machine-made formulas that have threatened to arrest architectural development everywhere, not least in America. No one else is so well qualified to unite the best thought of the older generation with the fresh challenge of the younger leaders."

AS H. CREIGHTON:

¹⁰Bruno Zevi is undeniably the most articulate and enthusiastic of the contemporary critics and chroniclers of architecture. Academic knowledge and historical perspective are his to an unusual degree, but along with these he has...the mature objectivity of the true critic and a remarkable ability to express himself in words that sting and stimulate....His writings deserve a wide audience in the United States, as well as abroad."

10. **THEORY**

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846.

By JOHN M. HANCOCK
"There may very well be an element
of reason in the fact that only when
the intellect is free from the influence
of the senses, can it be free from the
influence of the senses." — Emerson

FRANK LLOYD
"Bruno Zevi is the critic of our architecture, seeing what he sees in reality."

[illegible]

Future
er Lands
U.S. Dome

[illegible]

...a classical Italian or
into his blood..."

[illegible][illegible]

• • • SEGUNDA PARTE

UN GUION ANTICIPADO

JDF.- Después de haber hablado yo durante tanto tiempo, quizás fuera preferible cambiar de tono y que tomaras tú, por ahora, las riendas de la conversación.

MTM.- *Bueno. Los días que estuvimos charlando sobre la influencia de Zevi en España, estuve tomando unas notas muy apresuradas, especialmente centradas en su autobiografía que, aunque experimento bastante rubor por el carácter telegráfico con que están redactadas, pudieran servir para entrar en calor, diríamos.*

JDF.- ¿Cómo las has organizado?

MTM.- *En una serie de apartados, vagamente temáticos. Pero son notas demasiado cogidas por el aire.*

JDF.- ¿Cuántos apartados son?

MTM.- *Alrededor de quince.*

JDF.- Bien. Vamos a verlos ordenadamente, con ese carácter de proemio que insinúas. Luego podremos detenernos con más calma en algunos de los temas. A esto llamaría Ignacio de Loyola, Composición de lugar.

MTM.- *Algo así. Vamos entonces con ello. Las primeras notas, como las tuyas, son autobiográficas. Por ejemplo.*

Mi visión personal de Zevi.

El "Saber ver la arquitectura", mi primera lectura al entrar en la Escuela. Luego, la "Historia", la "Poética de la Arquitectura neoplástica", "Asplund" y "Terragni".

Recurro a Zevi como guía de mi intervención en la mesa redonda sobre Asplund; la vía de la modernidad defendida por Zevi a través de los pabellones de la Feria de Estocolmo.

JDF.- Recuerdo alguna conversación en ese sentido. El Saper Vedere, recomendado por Moneo, etc. O ese curioso episodio de Asplund, cuando mencionaste el juicio de Zevi sobre los pabellones de la Feria, provocando las naturales repulsas, ... Asplund, el Asplund nórdico, ha gozado de un cierto favor por aquí, durante años y López Peláez, evidentemente con buena intención, intentó calmar las aguas señalando: "En realidad, lo que Mayte quiere decir ... etc.". Realmente lo que quería decir era exactamente lo que había dicho, Asplund, sin esas incursiones de ruptura, sería un neoclásico nórdico más ... Eso lo tienes bastante grabado en la memoria. Pero resulta significativo de lo que ha supuesto, durante años, de censura del pensamiento de Zevi.

MTM.- *Efectivamente. Parecía que había que reconducirme, como si estuviera un poco "asilvestrada". Desinfectarme y desinsectarme. Con la mejor voluntad del mundo. Paralelamente ocurren otras cosas, como las que narraba León Benacerraf sobre la librería de la Universidad de UCLA. Allí no había textos de Zevi, pero se vendían ediciones en español de la famosa revista Hola...*

JDF.- Son cosas que no se comprenden muy bien. Pero así son las cosas...

MTM.- *El segundo apartado de notas que tomé es muy diverso. Veámoslo:*

La biografía.

- . La importancia de los nombres; del suyo y de los de su familia judía.
- . Roland Barthes sobre la Z; las variaciones sobre el nombre: Bruno Zvi, impronunciabile.
- . La vinculación con Roma, el origen. Los recuerdos de la infancia, la iglesia de George E. Street.
- . Su carácter contestatario, contrario a cualquier institución formalizada. Contra la Universidad.

. Al final, añade, las enfermedades: la pulmonía, la otitis, el dolor de muelas... y la muerte del padre.

JDF.- Aquí, como es habitual en tí, mezclas cosas muy diversas. Lo de Barthes, puede hacer tanto relación a la semiótica, vista de una forma bastante peculiar, como a la lectura cabalística del Antiguo Testamento, la importancia de las letras, etc. Borges ha tratado el tema de variadas formas. Emerge el sentimiento hebraico. Y la tremenda crispación establecida entre ese mismo sentimiento y la vinculación romana. ¿Cómo no va a resultar contestatario Zevi, atraído por circunstancias tan encontradas? O el valor conferido a las enfermedades, algunas de ellas quizás legibles en términos psicosomáticos. Casi parece la única reacción posible, dentro de un panorama personal tan tenso. Y significativo también el recuerdo de la iglesia medievalizante de George E. Street, no de ninguna sinagoga. Yo tuve alguna impresión parecida, en relación con una iglesia, actualmente derruida, de Leonardo Rucabado... Pero estamos con tus notas. Continúa.

MTM.- *Continúo con la tercera, como las sevillanas.*

Zevi historiador. La herencia de Croce.

- . Aun reconociéndose heredero de Croce y su revolución historiográfica, Zevi reivindica un tratamiento específico de la arquitectura.
- . El concepto de espacio, ligado a la experiencia arquitectónica.
- . Los comentarios, las anotaciones de Zevi a los plantamientos más generales, en el campo del arte, de Croce. ¿Como Frankl con Wölfflin?
- . El concepto del tiempo, la temporalidad que Zevi reivindica en el arte y la arquitectura, responsable de su condición de historiador.
- . Contra las ideas de decadencia helenística, romántica, barroca- en el arte.
- . Los artistas menores, la historia del arte sin nombres.

JDF.- Este rimero de notas apunta hacia zonas demasiado densas. Es como si yo, brevemente, relacionara el desenlace experimental de Oteiza con el famoso Fin de la Historia de Fukuyama (lo que, de alguna manera resultaría plausible). O por qué los escenarios de las películas intergalácticas, con sus puertas inevitablemente exagonales, parecen, habitualmente, una parodia wrightiana... Alguna vez he hablado de esto con Moneo, especialmente en relación con Marina County. En general, casi todas esas breves notas son susceptibles de un desarrollo mucho más extenso.

MTM.- *Lo haremos más tarde.*

JDF.- Resulta necesario. De todas formas, también aparecen ahí tensiones ocultas. Por un lado, el concepto de espacio, habitualmente ligado a su figura, con la emergencia del factor tiempo, que en su célebre conferencia del 74, que debemos transcribir en detalle, queda relacionado con el hebraísmo. Está también el nombre de Wölfflin, evidentemente básico en la interpretación. Y falta, aunque también resulte lógico, el de Spengler. En relación con la apología zeviana de la pretendida "decadencia", tardo romana, helenística, etc. me pregunto, así, súbitamente, si algunas de las manifestaciones actuales, no pueden también, tras la desaparición de los grandes maestros, ser leídas del mismo modo, como una suerte de tardo romano contemporáneo. Quizás ahí tenga una cierta cabida tu admirado Colin Rowe.

MTM.- *Ahora llegamos a otros temas. Por ejemplo:*

La emigración, el exilio.

- . El viaje a Inglaterra; la Architectural Association y la Bartlett. Las visitas a Arthur Koestler.
- . Zevi en América. Los sucesivos viajes. El conocimiento directo de la historia de la arquitectura americana. Andrew Jackson Downing y Frederick L. Olmsted.
- . Zevi y la arquitectura americana: de la primera Escuela de Chicago a Jackson Pollock. También Robert Rauschenberg. ¿Se acaba todo con el pop?
- . La figura de Frank Lloyd Wright. Su particular cronología. (Los antes y los después, el desacuerdo de H.R. Hitchcock).

JDF.- De nuevo parece inevitable el tejido denso, heterogéneo. El tema de Wright e incluso el de Hitchcock parecen más conocidos. Quizás permanecen, como menos consabidos, sus visitas a Koestler, precisamente en su momento de ruptura con el Partido Comunista. Estos contactos no estarán muy distanciados de la edición del famoso *Darkness at Noon*. Luego, sin embargo, Arthur Koestler no vuelve a aparecer demasiado en los textos de Zevi, lo que siempre me ha extrañado un tanto. No mencionas, por lo menos por ahora, la toma de contacto con Gropius, con el que llegó a mantener dentro de un clima de respeto, una actitud muy ambivalente. También me pregunto si se generaría por esta época su conocimiento de su gran amigo Mumford. Y, evidentemente, su contacto y gran conocimiento de la arquitectura americana. Sin embargo, Zevi no se dejó atrapar por las redes de la pedagogía americana. Siguió siendo un gran intérprete de matriz europea, afortunadamente. Por otro lado, sí puedo, con cierta benevolencia, admitir dentro de esa época el conocimiento de Jackson Pollock y los demás, el tema Rauschenberg creo que es muy posterior. De acuerdo contigo en

ese interrogante, un poco desasosegado, sobre el Pop-Art. Me pregunto hasta qué medida Zevi no relacionaría el minimal con el Iluminismo, como determinante de su relativo desvío, en el que no participarían otros intérpretes arquitectónicos más jóvenes como Mendini, por ejemplo. De cualquier forma, ese primer exilio del joven Zevi, Londres primero, Harvard después, es muy significativo... Parece que el panorama del arte contemporáneo está marcado por el exilio. Joyce aparte, lo que constituye una obviedad, recuerdo ahora el despectivo juicio de Sartoris, cuando me dijo que Zevi vuelve a Italia, como adelantado de las tropas americanas. La verdad es que me pregunto cómo pensaba Sartoris que podía retornar Zevi, sino con la caída del fascismo. Pero hay otro aspecto indirecto, quizás más relacionado con las notas anteriores. Es en torno a los juegos lingüísticos sobre su nombre, el Bruno Zevi, que vincula la Z a Barthes. Creo que hay que tener cuidado con estas cosas, porque Zevi es hombre de mucho humor y no sé hasta qué punto no lo está desplegando en este momento. Está la cábala, el pseudónimo etc., pero quizás haya más cosas, en clave más irónica. Me viene ahora a la memoria un festivo trabajo de Borges y Bioy Casares, hablando sobre un hipotético, inexistente autor. Borges que también gusta hablar de sus variados orígenes argentino, español, portugués, anglosajón, vasco, etc. no se refiere nunca, que yo sepa, a su más que probable matriz semítica.

Voy a transcribir un fragmento de ese ensayo festivo. Fíjate bien:

"El segundo poemario, que se subtitula Bouquet de estrellas perfumadas, revista polvorienta en el sótano de ciertas "librerías" del ambiente. Definitivo restará durante luengo tiempo el artículo que le dedicaron las páginas de Nosotros, bajo la firma de Carlos Alberto Prosciuro, si bien, a la par de más de otra pluma, el glosador de fuste no detectó ciertas curiosidades idiomáticas que constituyen, a su modo, el verdadero y ponderable meollo del tomo. Trátase por lo demás de vocablos breves, de esos que suelen eludir, bajo el menor descuido, la vigilancia crítica: Drj en la cuarteta-prólogo; ujb en un ya clásico soneto que campea en más de una antología escolar; ñll en el ovillero a la Amada; bnz en un epitafio que rebosa de dolor contenido; pero ¿a qué seguir? Es cansarse. Nada diremos por ahora de líneas íntegras; en las que no hay ninguna palabra que figure en el diccionario.

Hloj ud ed ptá jabuneb Jróf grugnó

El busilis habría quedado en agua de borrajas, a no mediar el abajo firmante que, entre gallos, y media noche, en un Blicamcepero en buen uso, exhumó una libreta de puño y letra del propio Ginzberg, que los clarines de la fama designarán, el día menos pensado. Codex primus et ultimus. Trátase a ojos vistas de un totum revolutum que combina refranes que cautivaran al amador de las letras (El que no llora no mama. Como pan que no se vende. Golpea que te van a abrir, etcétera, etcétera, etcétera), dibujitos de color subido, ensayos

de rúbrica, versos de un idealismo al cien por cien (El cigarro de Florencio Balcarce. Nenta de Guido Spano. Nirvana crepuscular de Herrera. En che Buena de Querol), una selección incompleta de números de teléfono y, not least, la más autorizada explanación de ciertos vocablos, tales como bocamanga, ñill, nocomoco y jabuneh.

Prosigamos con pie de plomo. Bocamanga, que nos llegaría (?) de boca y manga, quiere decir en el diccionario: "Parte de la manga que está más cerca de la muñeca, y especialmente por lo interior o el forro". No se aviene con eso Ginzberg. En la libreta de puño y letra propone: "Bocamanga, en mi verso, denota la emoción de una melodía que hemos escuchado una vez, que hemos olvidado y que a la vuelta de los años recuperamos".

También levanta el velo de nocomoco. Afirma con expresas palabras: "Los enamorados repiten que, sin saberlo, han vivido buscándose, que ya se conocían antes de verse y que su misma dicha es la prueba de que siempre estuvieron juntos. Para ahorrar o abreviar tales retahílas sugiero que articulen nocomoco o, más económicos de tiempo, mapo o, simplemente, po". Lástima grande que la tiranía del endecasílabo le impusiera la voz menos eufónica de las tres."

Quizás Zevi, bordea ocultamente este tipo de ironía, al proponernos sus encajes sobre la Z y el pseudónimo.

MTM.- *Sin embargo... un nombre es algo demasiado serio para tomarlo tan a broma como Borges y su amigo Adolfo. Creo que Joyce dice algo al respecto.*

JDF.- Es cierto. Podemos mencionarlo también. Se trata, cómo no, de la discusión de la Biblioteca. ¿Qué hay para Bruno Zevi en el nombre de Bruno Zevi? Joyce ofrece la contracara de las piruetas de Borges. Veamos:

"(Stringendo). El ha escondido su nombre, un hermoso nombre, Guillermo, en los dramas: un partiquín aquí, un payaso allí, como el pintor de la vieja Italia colocó su cara en un rincón oscuro de su tela. Lo ha revelado en los sonetos donde hay Will en exceso. Como a Juan O'Gaunt su nombre le es querido, tan querido como el escudo de armas para conseguir el mal adulara servilmente, sobre banda negra una lanza de oro recubierta de argento honorificabilitudinitatibus, más querido que su reputación de mayor sacudescena del país. ¿Qué hay en un nombre? Eso es lo que nos preguntamos en la infancia cuando escribimos el nombre que se nos ha dicho es nuestro. Una estrella, un lucero del alba, un meteoro se levantó en su nacimiento. Brillaba sólo de día en el firmamento, más brillante que Venus en la noche y de noche brillaba sobre el delta de Casiopea, la constelación reclinada que es la rúbrica de su inicial entre las estrellas. Sus ojos la

observaban, humillándose en el horizonte, hacia el Este del oso, mientras caminaba por los dormidos campos de verano a medianoche, volviendo de Shottery y de los brazos de ella.

Ambos satisfechos. Yo también.

No les digas que tenía nueve años de edad cuando se extinguió.

Y de los brazos de ella.

Espera a ser cortejado y conquistado. ¡Ay, tonto! ¿Quién te cortejará?"

Esto es Joyce.

MTM.- *Personalmente prefiero esta interpretación del otro gran exiliado.*

JDF.- Es otra cosa. Ah, Joyce...

MTM.- *¿Seguimos?*

JDF.- Sí.

MTM.- *Veamos.*

La actividad editorial.

- . Los "cuadernos italianos", órgano de los exiliados italianos en América.
- . El primer ensayo sobre Erich Mendelsohn, escrito en la Avery Library de la Universidad de Columbia (1943-1946).
- . Los manifiestos, las declaraciones, los medios de difusión política.
- . "Metron", "Cultura della vita", "L'Architettura", "L'Espresso". Escribir un artículo al día, o un artículo al mes, pero nunca un artículo a la semana.
- . Los libros: "Saber ver la arquitectura" (1951), y su primera obra "Hacia una arquitectura orgánica" (1945).
- . La prolongación de las labores de difusión a través de la televisión (Teleroma).

JDF.- Verdaderamente que resulta increíble su actividad editorial, esa frenética voluntad de comunicarse, hasta en el terreno televisivo. Y faltan muchas cosas por reseñar. De todas formas, creo que la primera edición del Saper Vedere, es algo anterior a lo que indicas. Creo.

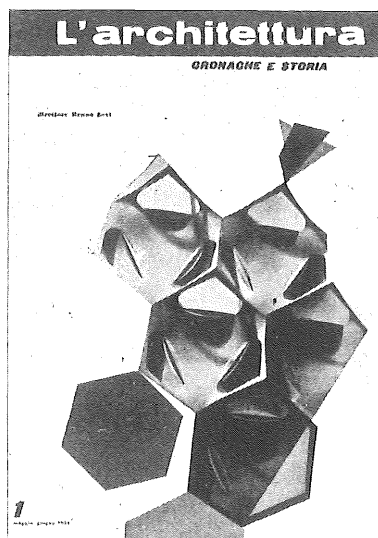
MTM.- *Seguimos.*

El compromiso con la arquitectura orgánica.

- . La A.P.A.O. (Asociación para una arquitectura orgánica). Fundación en 1945, con sucesivos Congresos.
- . El carácter militante de la Asociación. Los comentarios de M. Tafuri sobre su carácter político.
- . La definición de la arquitectura orgánica, la defensa contra las acusaciones de sus enemigos, la genealogía del movimiento, etc.
- . América y Europa; sus papeles respectivos en relación con la arquitectura orgánica.
- . Contra el clasicismo. La arquitectura orgánica alineada con los movimientos anticlásicos: gótico, manierismo, expresionismo,...
- . Frank Lloyd Wright. ¿Modelo de la arquitectura orgánica? Alvar Aalto, Jørn Utzon.

JDF.- Aquí señalas algunas cosas significativas. Resulta divertida la mención a los acusatorios comentarios de Tafuri sobre el "carácter político" de la APAO, viniendo de quien vienen. No creo que Tafuri pueda ser entendido como "apolítico". Ocurre lo de siempre, que la gente suele tildar de estas cosas a quienes opinan de formas distintas a la suya. El tema de Aalto y, en menor grado, de Utzon es oportuno al considerar que quizás su fragilidad última, determinó el relativo eclipse del impulso orgánico. Si los más grandes y dotados vacilan, no se puede esperar gran cosa de los seguidores. La Asociación y la propia lección de Zevi se veían así un tanto debilitadas. Estoy pensando en un terrible proyecto de Utzon para el puerto de Copenhague, creo. Hay muchas otras cosas en estas notas que quizás necesiten un desarrollo capilar posterior. Es demasiado intrincado el panorama que delineas. Ahora, meramente, estamos exponiendo, al galope, una serie de temas. ¿Lo dejamos por hoy?

MTM.- *Muy bien.*



CONTINUANDO CON EL GUIÓN

MTM.- Otro apartado, fundamental, de alguna forma extraño, está relacionado con Viena. Algo así:

Viena y Venecia; Zevi y la cultura vienesa.

- . Franz Wickhoff (1853-1909) y Alois Riegl (1858-1905), historiadores del arte vieneses.
- . La "Wiener Genesis" de Wickhoff y su contribución a la historiografía arquitectónica. El modo continuo de narrar del arte romano.
- . El tardo-romano de Alois Riegl.
- . ¿Lee Zevi estas obras en alemán? Las traducciones italianas en los años cincuenta.
- . La relación Viena-Venecia: Hugo von Hofmannsthal.
- . La aplicación de las teorías del arte a la arquitectura.
- . El enfoque anti-clásico, centroeuropeo. Roma versus Grecia.

JDF.- Este apartado es realmente básico pero, obviamente, también requiere un tratamiento pormenorizado, en otro lugar. Me resulta significativa la heterogeneidad de las apoyaturas de Zevi, América y Wright, Roma, el hebraísmo, Viena... aparentemente tan diversas. No sé bien por qué me viene a la memoria la imagen de Ellen Lupton de Ferdinand de Saussure donde el lenguaje toma formas entre dos masas informes de conceptos y sonidos. Aquí, ciertamente, las "masas" serían más que

dos. Y Viena es una de ellas. Vistas así las cosas, el conflicto con los que vinieron luego, devenía inevitable. Unos reiterando, hasta la extenuación, los nombres de Schinkel, Durand, Ledoux (en cambio Lequeu aparecía menos, ¿por qué?... Estas pasiones sin sentido me recuerdan a uno de los grandes patinazos poéticos de Rubén Darío nada menos, cuando escribió su Himno a los Bomberos de Chile. Aunque a lo mejor estaba de broma), frente a Wickhoff, Riegl y los demás. Frente al neoluminismo, el tardo-romano y el "modo de narrar continuo". No había nada que hacer. Pero, reitero, esto hay que verlo en detalle.

MTM.- *Nuevo tema, sus pasiones y sus desencantos.*

Filias y fobias.

- . La figura central de Wright: el "doctorado" en Venecia, visita y lecciones, la trattoria, la invitación a Taliesin... la distancia del genio .
- . Argan: la cátedra, el apoyo a los hebreos, la alcaldía romana.
- . El mecenas: Adriano Olivetti.
- . El historiador americano Lewis Mumford.
- . Los arquitectos Hans Scharoun y Louis Kahn.
- . Los arquitectos con los que colabora: Passarelli, etc.
- . Y, sobre todo, Borromini. La identificación de Borromini con Roma.
- . Los "contras" de Zevi: contra Bernini, contra Gropius y, al menos en parte, contra Le Corbusier y contra Mies (el Seagram).

JDF.- Estos temas son algo más consabidos que algunos de los anteriores. Vamos a pasar, por ahora, algo más rápidamente sobre ello. Quizás el destacar las reservas que plantea el brillante mecenazgo de Olivetti, sus colaboraciones con los Passarelli, ejemplificadas quizás en dos situaciones de muy diverso desenlace, el fracaso de su ambiciosa proposición para el Asse Attrezatto, y el edificio en la esquina de Via Campagna y Via Romagna, enfrente del muro aureliano que, pasan los años y quizás continúe siendo el mejor edificio romano de los últimos cincuenta años. Pero, inevitablemente, se habla poco de él. Lógicamente, a sus adversarios, debe inspirarles auténtico terror... También es muy consabida su identificación, tan visceral, con Borromini que, según parece, fue el detonante de su ruptura definitiva con Portoghesi, quien, por cierto, terminó pasándose a los chinos. Los "contra" de Zevi que señalas, me parecen más discutibles. Comprendo algunos, como el caso de Gropius, especialmente centrado en la polémica sobre la PanAm, otros resultan mucho más sujetos a la controversia, como el caso de Bernini, como si, en el fondo, se tratara de otras cosas. Con Le Corbusier me parece que Zevi evoluciona de alguna mane-

ra. No es lo mismo el sentido del texto de las primeras ediciones de su *Historia de la Arquitectura Moderna*, que el de las últimas ediciones. O quizás sea Le Corbusier el que evolucione, desde Ronchamp, etc. Con el Mies americano, ocurre al revés. Zevi suele referirse a él, como congelando el ballet de Barcelona, "plegándose a ecuaciones más duras", incluso no sin agudeza, "al gélido museo de Berlín"... Todo ello es propicio al amplio debate, lo que, en último término, está muy bien.

MTM.- *Y llegamos a la publicación más continuada.*

La revista. "L'Architettura: cronache e storia".

- . Las monografías de la revista.
- . Los tabúes de la revista.
- . La tendencia de las publicaciones, los personajes rescatados del olvido.
- . Los editoriales.

JDF.- Poco hay que decir aquí. La revista, verdaderamente, habla por sí sola. Aunque en España no tuvo la difusión que merecía. Verdaderamente ha sido la perfecta antítesis de esas publicaciones vademecum, acriticas, que últimamente han parecido imponerse, casi como un boletín informativo. Significativamente, me parece que lo mejor de ella estaba en las primeras páginas, en sus escritos, los grandes editoriales y los llamados editoriales "en breve". Sólo por ellos merecía la pena suscribirse a ella.

MTM.- *Otro terreno.*

La promoción institucional. El Instituto Nacional de Arquitectura

- . La paradoja de Zevi proponiendo una Institución para los arquitectos.
- . El carácter interdisciplinar.
- . La educación del cliente de arquitectura.
- . Un foro para la discusión.

JDF.- Conozco mucho menos ese campo de actuación. No he residido en Roma de forma lo suficientemente estable para opinar sobre ello. Sólo puedo recordar algunas intervenciones brillantes, como cuando, en presencia de Giedion, desveló el misterio del último capítulo de Espacio, Tiempo y Arquitectura, asignado, misteriosamente hasta ese momento, a Jørn Utzon. Pero muy poco más.

MTM.- *Otro terreno vital.*

Zevi y la enseñanza.

- . La actividad docente en Venecia. G. Samoná. Las nuevas experiencias; los fracasos.
- . La cátedra Roma.
- . Los premios y los doctorados "honoris causa".
- . La Universidad de masas a través de la televisión.
- . El crítico en el tablero de dibujo.

JDF.- También este sector es muy consabido. Han sido treinta años entre Venecia y Roma, dedicados a esos empeños. Lo que más me asombra del carácter con que Zevi llevó esa aventura, es su manera de librarse de las niñerías americanas en donde se formó. No hay alternativa más clara al deweyismo de segunda (o tercera) que practican tantos americanos que la prédica de Zevi. Dolorosamente he comprobado que muchos de los estudiantes y arquitectos españoles que pasan por USA, vuelven (hay excepciones naturalmente) medio tontos de por vida. Zevi parece haberse librado de ese abrazo letal. Hace pocos días, me contaba León Benacerraf, que anda ahora por allí, un curioso método proyectual que le sugerían en California: a) Se les entregan los planos de un solar b) Lõ miden en pies cuadrados c) Ven el volumen que les corresponde en pies cúbicos d) Se hace una escultura e) Se agranda esa escultura hasta ocupar el volumen previsto f) Se transforma esa escultura en edificio. Cuando escucho estas cosas me quedo de piedra, como con el interrogante de la película de Steve McQueen en donde su novia, profesora universitaria, preguntaba a los alumnos a quién preferían si a Lincoln o a Napoleón. No sé cómo pueden plantear majaderías semejantes en ámbitos universitarios. Aunque sólo fuera por haberse librado de esas cuchufletas, Zevi merecía una medalla de oro y brillantes. Aunque últimamente parece estar desengañado totalmente de la enseñanza. Ha abandonado la Universidad y, según me dijo, tras esos treinta años, arribó a la conclusión de que es una pérdida total de tiempo. Quizás tenga razón.

MTM.- *Más cosas.*

La lucha política.

- . Los años de la guerra. La clandestinidad.
- . Paolo Rossi, como símbolo. La lucha estudiantil de 1968.
- . La política desde dentro de la Universidad.

JDF.- Otro campo que conozco muy someramente. España tenía una diná-

mica particular, distinta. Lo de Paolo Rossi y sus amigos debió ser muy importante para él. Quizás también en su enfrentamiento con los sucesores, los Tafuri, Rossi, etc. esté latente esta cuestión. Quiero recordar, quizás esté confundido, que actualmente es senador o diputado, no lo sé bien, de ese singular, para un español, Partido Radical.

MTM.- *Resta por hablar, entre otras cosas, de su actuación profesional.*

Zevi y la práctica de la arquitectura.

- . La crítica aplicada al proyecto.
- . Las colaboraciones, los colaboradores arquitectos.
- . Los proyectos no construídos: el puente de Roma, la Estación de Nápoles, etc.
- . Las obras construídas: la biblioteca (prototipo), el Pabellón de Italia en Montreal.
- . El trabajo en equipo, el individualismo creador.

JDF.- Creo que este tema fue tratado, in extenso, en el fascículo de Nueva Forma. No creo que haya mucho que añadir a lo señalado allí. Quizás luego volvamos sobre ello. A pesar de las evidentes desigualdades, han surgido una serie de proyectos brillantes. Con motivo de ese fascículo intenté, en vano, que Fernández Alba escribiera algo sobre ello. No pudo ser. Quizás lo más ambicioso y conseguido se centre en su relación con los Passarelli. Pero, naturalmente, hay otras cosas. Daba gusto oírle hablar sobre la biblioteca, signando, paso por paso, según me decía, los sintagmas wrightianos. El puente romano tampoco es ninguna tontería. Asse Atrezzatto aparte, me pregunto sobre el grado de su intervención en el edificio de Via Campagna.

MTM.- *Y llegamos a uno de los temas básicos. El concepto arquitectónico del hebraísmo.*

La concepción espacio-temporal, hebrea, del arte.

- . Los artistas hebreos.
- . El Dios hebreo, los rituales.
- . Contra la representación.
- . La temporalidad, contra la espacialidad clasicista (idolatría).
- . Relaciones con el Expresionismo y la arquitectura orgánica.

JDF.- Este sí que es un tema complicado. Y con el dato curioso de que un aparente espacialista como él, lo vincule a la idolatría, al Becerro de

Oro. También éste requiere un tratamiento en detalle. Sin embargo, yo haría ahora una precisión, citando un fragmento de un reciente artículo del Rector de la Universidad de Madrid.

MTM.- *Veámoslo.*

JDF.- Dice así:

“ ¿Qué nos aportan estas nuevas imágenes? ¿Son verdaderamente enriquecedoras de nuestro espíritu, anuncian un espacio de sentido virgen todavía o simplemente se justifican por la fascinación que producen en nosotros? Los griegos discriminaban entre dos conceptos de imagen: el ídolo y el icono. El ídolo era una abstracción que encerraba a la idea. “Eidolon” (ídolo) comparte la misma raíz con “hades” (lo invisible), “eidesis” (ciencia) y “eidilion” (idilio, poesía). El icono era una mera semejanza, una representación verosímil. El ídolo proviene de la evidencia del ver y conlleva una certidumbre, un saber. El icono procura la vacilación de lo incierto y de lo probable, instala una falla entre el modelo y su imagen. El icono es el signo de la mediación, el ídolo, la imagen de la esencia. En griego, como en ruso, no se dice “pintar” un icono, sino “escribir” un icono. El icono es, pues, un acto escritural y no una tentativa de representación realista o ilusionista. No se trata de visualizar, sino de desvelarse, de revelar lo invisible y simbolizar su epifanía. El icono es sólo una metáfora, una analogía. Mis “estampas” de infancia, la fotografía, el cine son técnicas icónicas, registran semejanzas, analogías. Al contrario, la imaginería informática no intenta copiar lo real, vuelve visibles funciones, estructuras formales, lógico-matemática. La imagen informática surge de una técnica “idólica” (ver es saber). Son ídolos cuya veneración nos vuelve más sabios, más próximos al cogollo de las cosas. Pero ganando en saber perdemos en sabor.

El lenguaje, las imágenes, antaño garantes de la expresión de una voluntad personal, reflejan ahora los vértigos abstractos de los algoritmos automáticos. Una parte cada vez más importante de nuestro pensamiento está vitrificada en el silicio o en el arseniuro de galio. Hemos cambiado por un plato de lentejas abstractas nuestro derecho a la inmediatez, a la sal de las cosas”.

Luego volveremos a ello de la mano del propio Zevi.

MTM.- *Y por último:*

Zevi y el arte moderno.

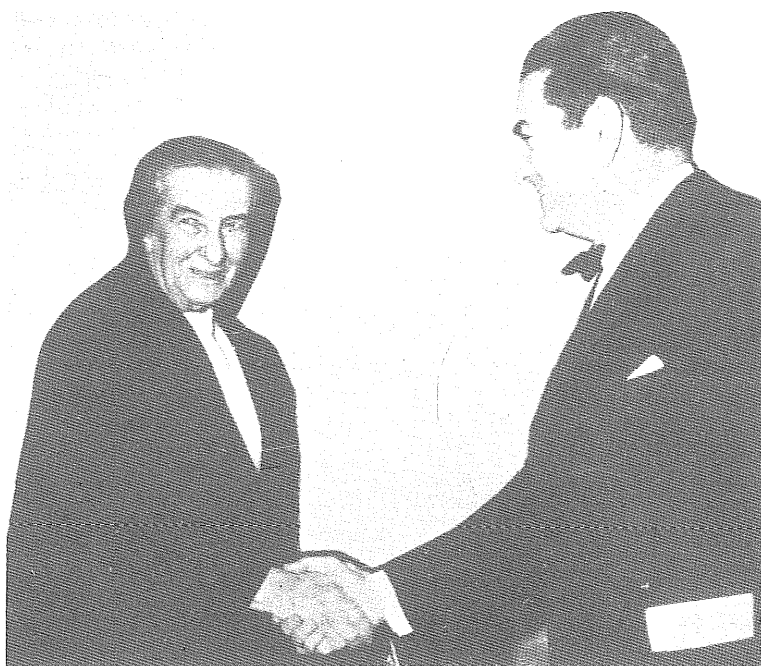
- . Zevi-Rosenberg-Steinberg.
- . El Pop como término.
- . ¿Existe un arte judío?
- . La figura de Mendelsohn (judío) y de Wright (no judío) en arquitectura.
- . El Expresionismo arquitectónico y el Expresionismo abstracto en la pintura.

JDF.- Esta cuestión se enlaza con la anterior. Hablaremos ampliamente a continuación de ello. También Rosenberg (por cierto, con una portada de Saul Steinberg) habla sobre el arte judío, desde unos presupuestos muy diferentes. Quizás podamos contraponer ambas visiones inmediatamente.

En lo que señalas hay cosas muy curiosas. Por ejemplo, que sea un arquitecto no judío, como Wright, el que, según su orden de ideas, encarne mejor (mejor incluso que Mendelsohn) el sentido hebraico. O su amor por el expresionismo abstracto, lo que quizás pudiera relacionarlo con el gran crítico americano, Greenberg. Por otro lado, me pregunto si es tan clara la secuencia entre el expresionismo abstracto en pintura y el arquitectónico. Pero ya hablaremos. Por último, esa sensación de que las cosas terminan en el Pop-Art, Rauschenberg por un lado y, con muy buena voluntad, algo de Robert Venturi. En algún lugar se ha referido al futuro arquitectónico como una suerte de alianza entre el slang y el ordenador. Lo que, con penetración, podría inscribirse, sea parcialmente, en el mundo Pop.

Me parece que tras este vertiginoso guión, sería mejor que conociéramos, de primera mano, literalmente, el propio pensamiento zeviano sobre algunas de estas cuestiones. Incluso, estableciendo el parangón con el texto de Rosenberg. ¿Te parece?

MTM.- *Muy bien. Vamos allá.*



• Zevi con Golda Meier



Il Congresso del " International Technical Cooperation Center" en Tel Aviv, 1967.

• • • TERCERA PARTE

EL CONCEPTO HEBRAICO EN EL ARTE

MTM.- *Me decías que algunas de las situaciones reseñadas en el guión, en concreto la que se refiere a la concepción espacio-temporal o hebrea del arte, podrían encontrar una explicación más cumplida en una conferencia de Zevi sobre ese mismo tema. Quizás interesara conocerla literalmente. Yo estoy más familiarizada con la visión de Rosenberg.*

JDF.- Así es. Se trata de una conferencia datada ya casi en veinte años. Allí se explicitan muchos de los temas que apuntas.

MTM.- *¿De qué se trata literalmente?*

JDF.- El lo llamaba "Hebraísmo y el concepto espacio-tiempo en el Arte". Tuvo lugar en el IX Congreso de las Comunidades Italo-judías, como discurso inaugural en el Capitol, Aula Protomoteca, celebrado en Roma, el 9 de Junio de 1974. La transcribo en toda su amplitud.

"Acometo el tema "Hebraísmo y el concepto espacio-tiempo en el Arte" con cierta desgana. Ante todo, no estoy muy seguro de que sea el tema más urgente para la apertura de este Congreso. Segundo, a pesar de las numerosas contribuciones que han aparecido en los últimos años –muchas de ellas reseñadas en nuestro "Rassegna mensile di Israel"– es un tema muy amplio, que sigue en gran parte inexplorado y trata de problemas religiosos, filosóficos, históricos, psicológicos, estéticos y semiológicos, es un campo de investigación que debe aco-

meterse desde una base inter-disciplinar. Tercero, sería necesario utilizar una documentación audio-visual; música de Mahler, Schönberg, Bloch; diapositivas de obras de Chagall, Soutine y Modigliani, Lipchitz y Zadkine, Mendelsohn; fragmentos del teatro yiddish y de películas de por lo menos Eisenstein y Chaplin. Como todo esto es imposible en este aula, ruego hagan uso de su indulgente imaginación y me permitan proseguir.

Se ha dicho que el hebraísmo es un concepto de tiempo; que, mientras las divinidades de otros pueblos se relacionan con lugares y cosas, el dios de Israel es un dios de acontecimientos y que la Vida Judía, alimentada por El Libro, está impregnada de historia, es decir, de una conciencia relacionada con el tiempo de las labores humanas.

De hecho, el pensamiento hebraico, en su diálogo a través de los siglos con las corrientes filosóficas emergentes en varios y contradictorios contextos socio-culturales, siempre ha rechazado abrazar cualquier dogma o fetiche, incluso el del tiempo. La más coherente y cruel prueba de esta actitud la dió, el 17 de Octubre de 1910, Carlo Michelstaedter que se mató en Florencia, a la edad de 23 años, inmediatamente después de haber leído su tesis en filosofía. Su razonamiento consistía en que si la vida histórica es una alienación, si el tiempo es una ficción, el esperar lo único seguro —la muerte en el futuro— sometiéndose a convicciones y retóricas es una cobardía: liberarse del error y de la decepción se obtiene rechazando el tiempo, es decir, en la elección de la muerte en el presente. El objetivo metafísico del absoluto existencial conduce, en Michelstaedter, a la auto-destrucción de la existencia. Una prueba ad absurdum que pagó en su persona un joven filósofo judío fría y racionalmente. O, como se ha escrito, “una espléndida herejía por su anacrónica naturaleza en un mundo que se ha hecho inferior a sus posibilidades de herejía”.

Por otro lado, mucho antes del caso extremo de Michelstaedter, tres grandes pensadores, Philon, Maimónides y Spinoza, propusieron buscar una serie de mediaciones entre ontología y relatividad. El concepto de tiempo siempre ha prevalecido, sin embargo, ya que el hebraísmo no se puede reducir, bajo ningún punto de vista, a un concepto de espacio. En lo más profundo, la tan hebraica idea de Dios lo niega.

Una fuente de sorpresa permanente y desconcertante es la manera en que Dios se identifica en el Primer Mandamiento. Entre los innumerables títulos que se podría haber dado, escoge el de una campaña de libertad. No se presenta como “Soy el Señor vuestro Dios que ha creado el Universo, el mundo, el hombre”, se presenta más como el jefe de un movimiento revolucionario que como un dios, casi como un jefe guerrillero que ha huído del sitio de criminales fascistas. Dice: “Soy vuestro Dios que os ha sacado de la tierra de Egipto”, de un estado de esclavitud. Al pasaporte que Dios enseña a Moisés en el Monte Sinaí se le concede un visado para un acontecimiento histórico

específico; no por un acto, sino por una acción; no por un milagro, sino como una promesa de luchar contra la represión y el oscurantismo, una promesa que se debe cumplir a través del tiempo, no solamente en su sentido cronológico, sino también en el dinamismo de su ejecución, en rebelarse contra la injusticia en persecución de la libertad.

Supongamos, por un momento, que Dios hubiera sido menos modesto en el Primer Mandamiento y que hubiera reclamado su copyright de la creación del mundo. Nos quedaríamos asombrados al comprobar que la creación del mundo no fue un acto sino un proceso de consumo del tiempo. ¿Por qué le llevó a Dios 6 días y uno de descanso crear el mundo? Después de todo, no trabajaba por horas, a destajo. Se podía haber tomado tiempo. Lo podía haber hecho, por qué no, ¡en dos semanas!. Quizás no hubiera sido una mala idea y le hubiera permitido retocar algunos aspectos de la psicología humana tanto masculina como femenina. O dado que no era un Dios Padre, sino Dios padre, podía haber creado al mundo en cinco días y haber descansado un largo fin de semana. En cualquier caso, se demoró. No creó el mundo de un solo impulso; lo hizo con esfuerzo ¡por qué si no descansar! Trabajó en fases, lo que significa que no partió, a priori, de ninguna idea preconcebida o cristalizada: empezó su trabajo empíricamente, sin saber bien en donde acabaría. Lo esbozó en seis días, luego se paró y no podemos dejar de pensar que haciendo resumen, no estuviera del todo satisfecho. Por lo tanto, ¿por qué no volvió a empezar? Seis días son pocos, incluso para reformar el mundo y menos para crearlo. ¿Por qué tanta prisa?

Dios como tal, podía haber hecho un mundo perfecto, ordenado, incorrupto e incorruptible en el que hombre, condenado al éxtasis, se podía haber aburrido hasta llegar a la náusea, sintiéndose un elemento fútil y decorativo, un espectador pasivo siempre aplaudiendo la misma representación. Por el contrario, Dios actuó como un artista de vanguardia: Pintó la mitad del cuadro, escribió la mitad del pergamino —quizás las tres cuartas partes— dejando que sea el hombre quien acabe la obra. Quería que el hombre cooperase con él, a pesar de que lo maldiga cuando no entiende su diseño o se desespera cuando capta su ambigüedad. Al estar involucrado con Dios en una responsabilidad creadora y no en una simple contemplación de lo ya creado, el Judío encuentra que su estilo de vida se mide por el tiempo. Nuestras fiestas santas están marcadas, en gran parte, por las estaciones y por nuestros recuerdos. En el Sabbath, lo religioso se identifica con la santificación del tiempo, de Dios y de la existencia. “Los Sabbath (días festivos) son nuestras grandes catedrales” dice Heschel explicando que “el ritual judío es el arte de las formas significativas en el tiempo, como la arquitectura del tiempo”... La esencia del Sabbath no tiene absolutamente nada que ver con el espacio. Durante seis días vivimos bajo la tiranía de las cosas en el espacio; el séptimo (Sabbath), nos ponemos a tono con la santidad del tiempo. Del “mundo de la cre-

creación" pasamos a la "creación del mundo". Traducido a lenguaje común, anteponemos el crecimiento al existir, la formación por delante de la forma como entidad completa.

Nuestra historia es antiestática, antiespacial hasta un grado sin paralelos. Empieza con una diáspora, con el exilio a Egipto, con una migración hacia Palestina. La diáspora continúa después de la destrucción del segundo Templo y continúa a través de los siglos con éxodos dramáticos y sistemáticos esfuerzos para volver. Nómadas desde el principio, luego errantes hasta que se realizara el sueño de Theodor Herzl, en el "galuth", como indicaba Nachum Goldman, "donde expresamos nuestro específico carácter histórico, a pesar de lo paradójico que pueda parecer".

Es lógico que este concepto del tiempo, tan experimentado y soportado, tenga repercusiones definitivas en las distintas investigaciones jurídicas, desde la matemática hasta el arte.

La consciencia del espacio produce idolatría. Detrás del tiempo yace la herejía. Los judíos son judíos en cuanto rechazan la naturaleza estática de las cosas y de las ideas y en cambio creen en el cambio y en la redención.

En el arte, en la Antigüedad, la actitud iconoclasta es la herejía. Depende no sólo de la voluntad de no degradar un principio cuyo contenido no puede ser representado, sino también del juicio de que la representación de su forma es inadecuada. Las imágenes de la Antigüedad, especialmente las egipcias, son estáticas. El ideal griego representa al ser humano como un todo absoluto, por encima de la historia y del tiempo, no al hombre en la dinámica de su vida cotidiana, sino como tipo humano, como prototipo. Ese arte no puede usarse para comunicar el mensaje hebraico.

La tesis que yo les expongo se puede resumir en pocas palabras. El hebraísmo en arte se opone a tres conceptos: a) al clasicismo, b) al Iluminismo, c) al cubismo analítico.

No al clasicismo porque se basa en principios a priori.

No a la era de la Ilustración porque propone ideas universales, absolutas y absolutistas.

No al cubismo porque hace abstracciones de la materia, rompe, sobreimprime y vuelve a juntar formas en un proceso que no es realmente dinámico, desde el momento que no respeta la auto-creación de la forma y se limita simplemente a reunir las diversas formas.

El hebraísmo en arte enfatiza lo anti-clásico, la de-estructuración expresionista de las formas; rechaza el fetichismo ideológico de la divina proporción y ensalza la relatividad; niega las reglas autoritarias concernientes a lo bello y opta por la ilegalidad y el desorden de lo que es verdad.

Por lo tanto, para el Judaísmo, el arte no es una catarsis en el sentido mítico. Más bien, hace lo mismo que hace la ciencia, oponerse a cualquier tipo de mito, sea éste trascendental o immanente. A distintos niveles, tanto Einstein como Freud son profanadores de los mitos. No lo es menos Schönberg; se opone a la octava, formula la escala de doce notas e incluso la relativiza. En el campo de la literatura, existe Kafka. En el campo visual, Soutine o Mendelsohn, que sustancialmente tienen un solo cometido -el de desantificar, romper ídolos, destruir mitos. El ídolo es el becerro de oro, la horrible, interminable, continuamente auto-renovada serie de becerros de oro, dogmas, axiomas, verdades "reveladas", retóricos héroes de mármol, ante los que la historia judía es un largo plebiscito, reiterando su no con una increíble crítica, y especialmente auto-crítica tenacidad: un sacerdocio dedicado al tiempo y a su desarrollo, al prosaico comportamiento cotidiano. "La enseñanza del hebraísmo" dice Heschel en una memorable cita "consiste en la teología de la acción cotidiana. La Biblia enfatiza que el interés de Dios está en la vida diaria, en las costumbres de la vida ordinaria. La apuesta no es organizar grandes sistemas organizativos, sino ver como manejamos el lugar común". Por esto mismo nuestro santuario puede ser una tienda de campaña bajo el cielo raso, un arco "móvil" que sigue nuestro itinerario: es un templo llamado escuela porque ahí se enseña la historia y puede ser la peripatética escuela de nuestros delirios, ya que la historia está en El Libro que está dentro de nosotros.

Naturalmente, uno encuentra cierta distancia entre la religión y el arte. Para un rabino como Alexandre Safran "El tiempo judío es el tiempo del Sabbath" y el judío "no debe estropearlo como hacen otros hombres. Lo computa de una manera distinta para no caer, como consecuencia de un fácil cálculo o de una falta de cálculo, en el deseo de vivir para la muerte y menos en las fáciles actitudes de apatía hacia la existencia". Para el artista se trata de otra cosa. Su herejía es un instrumento existencialista; el tiempo es una condición veloz y de consumo que, en muchos casos, pertenece al presente. El tiempo para el artista, no es un tiempo de descanso, sino un tiempo de angustia, por no decir de muerte y por lo tanto de vida. Para el rabino Simeón, "la eternidad la ganan aquéllos que intercambian espacio por tiempo" y que "en vez de ocupar el espacio con edificios, puentes y carreteras, entienden que la solución está en el estudio y la oración, más que en la geometría y la ingeniería". Para el artista, en cambio, es algo totalmente distinto: no cambia espacio por tiempo, sino temporaliza el espacio. Desde este punto de vista, el artista es más judío que el rabino: es como Dios que, al dividir el tiempo de la creación en siete días, lo colocó en "intima relación con el espacio". En verdad, el becerro de oro se encuentra en todas partes: incluso en el tiempo, en lo abstracto. Pero es el artista, al envolverlo con su experiencia del espacio, quien lo convierte en concreto y humano.

Consideremos algunos ejemplos entre los innumerables existentes. El más sencillo es quizás aquél de dos jóvenes judíos en el "Jardín de los Finzi-Contini" la novela de Giorgio Bassani... Virtualmente están enamorados pero no consiguen realizar su amor, vivir en el espacio. Lo impide la imaginación del "antes" más que la de "después". El chico dice: "Para mí no menos que para ella, la memoria de las cosas cuenta más que su posesión... memoria frente a la que cualquier posesión no puede sino aparecer como elusiva, banal, insuficiente... Mi angustia es que el presente se convierta inmediatamente en pasado para poder quererlo y cuidarlo. Esta idea nos pertenecía a los dos por igual. Esta era nuestra falta.... ". Esto no ocurre sólo en la sombría atmósfera de un amor de juventud. El mismo fenómeno ocurre en las relaciones del chico con su padre: "... habla como si estuviéramos los dos muertos y que ahora desde algún punto, fuera del espacio y del tiempo, habláramos de la vida, sobre todo aquéllo que durante nuestras vidas respectivas podía haber ocurrido y no ocurrió...

¿Cual es "la falta" de estos judíos que mantienen sentimientos judíos sin estar ya iluminados por la religión? La teología cotidiana es confundida, las acciones ya no están relacionadas con los rituales, pierden su significado y tensión; se reducen a pretextos que, evocados más adelante, son poco eficientes y paralizantes. El espacio no es anulado, pero se vuelve irreal, suspendido entre un pasado que no ha sido y un presentimiento de muerte.

En el contexto de Ferrara, y en el italiano en general, la tragedia es, de alguna manera, limitada. La irrealdad de las caras de Modigliani no es comparable a las maníacas deformaciones de las de Soutine. Por lo tanto, la irrealdad de los personajes de Bassani es débil y elegíaca en comparación con los personajes de Kafka.

En Kafka, el contraste se hace insostenible entre la condición del hombre en el espacio y el sentido del tiempo en la alienación de su alma. La ruptura es demasiado grande: conduce a lo monstruoso, al absurdo, a una negatividad desoladora desde el momento que el judío no la degusta y no disfruta de ella. No puede aceptarla ni antropológicamente ni intelectualmente. Muchos de los cuentos de Kafka, se acordarán ustedes, empiezan con un despertar. Un despertar de sueños incómodos que se suceden, que no están basados en ninguna experiencia real sino, al contrario, están en contacto con la sobrecogedora, helada, irrealdad de la condición humana. Nada más despertarse, al hombre se le acusa de algo, es juzgado por algún crimen, espera un veredicto de un juez cualquiera, en cualquier juzgado representando cualquier justicia. Es una emboscada total, un mundo incomprensible, loco, pero ferozmente organizado según unos feroces métodos ante los cuales estamos indefensos, como si nos arrancaran nuestra humanidad: caminamos hacia adelante como autómatas apenas cubiertos de una indescriptible, alucinante angustia. Si nos adaptamos, si esta an-

gustia nos abandona, se produce una metamorfosis, el espacio le gana al tiempo, el hombre que se ha hecho parásito se convierte en un repelente, asqueroso insecto; el juicio se detiene sólo porque el acusado ha sido destruido.

Por eso se produce un despertar penoso e infructuoso, porque no conseguimos reconocernos en el espacio y en las cosas. Kafka, por ejemplo, visita un ghetto restaurado, lo mira sin percibirlo, y a partir de ese momento una nueva configuración espacial ha reemplazado al tiempo, al sentido temporal de la memoria: "Dentro de nosotros, las esquinas oscuras, los pasadizos misteriosos, las ventanas que dan al vacío, patios sucios, bares ruidosos, pensiones de mala muerte, siguen existiendo. Hoy en día caminamos por anchas avenidas de la ciudad reconstruída, pero nuestras miradas y nuestras pisadas son vacilantes, inciertas; por dentro, temblamos aun como si fuéramos por las viejas calles de nuestra congoja. Nuestros corazones aun no conocen la "restauración" que ha tenido lugar. El viejo, insalubre barrio judío que llevamos dentro es más real que la nueva ciudad higiénica que nos rodea. Despiertos, caminamos como en un sueño, somos también fantasmas de un tiempo pasado".

El mundo de Chagall es, sólo aparentemente, antitético del de Kafka. De hecho, es el mismo en el que el absurdo se ha transformado en un cuento de hadas. Para Chagall el hombre vive entre dos igualmente intolerables sueños, el del espacio de la aldea judía con sus cabañas, su aislamiento y su odio, y el del tiempo con sus trastornados y ruinosos cielos. El hombre no puede vivir sobre la tierra ni en el cielo pero gracias a su fantasía puede, provisionalmente, ocupar una zona intermedia por encima de las siniestras cabañas y por debajo del tormentoso cielo. En esta zona imaginaria y neutral el hombre le gana la partida a la gravedad de la tierra y al peso del cielo: todo es armonía porque el absurdo se hace realidad, burros y violines, relojes de péndulo y parejas recién casadas se equilibran en la zona envolvente. Si esta misma zona media, en la que los contrarios se reconcilian, cesara de existir, es decir, si uno despertara, el cielo caería de golpe para fundirse con la tierra, como en el cuadro "Las puertas del Cementerio". Si la transposición en cuento de hadas cesa, el mundo de Chagall se convierte en el de Kafka —entre acusación y juicio— entre condena y ejecución.

Saul Bellow es igual en otra clave. Mr. Sammler's Planet nunca se sincroniza con nuestro planeta. Es un planeta "autre": aun cuando Sammler va a Israel, su tiempo nunca es reabsorbido y nunca revive paz en el espacio. Aunque instintivamente es llamado a volar a la tierra de sus antepasados, en el que el viejo sueño del retorno se ha cumplido, él no lo conoce, como si fuera demasiado tarde para reconocer el alma de los "justos". Sammler dice: "Las impresiones y experiencias de la vida ya no parecen unirse en el propio orden espacial,

cada una con su reconocida religiosa y estética importancia, pero los humanos sufren la humillación de situaciones incongruentes, la confusión de los estilos. De hecho, hoy en día cada vida individual se destruyó con la pleamar de la entera experiencia de la humanidad, simultaneando las distintas eras históricas y forzando al frágil ser humano a recibir y registrar y quitándole cualquier poder de dejar su propia huella”.

¿Qué es lo que quieren implicar los personajes de Bassani, Kafka, Bellow y otros muchos como Werfel, Sweig, Saba, Svevo, Malamud, Salinger y Roth, Babel y Agnon, para no mencionar sólo a los de Proust o Pasternak? ¿Cuál es este ansia de tiempo, la angustia existencial, la exhumación de las memorias enterradas o de aquellas pertenecientes al reino del inconsciente, es decir, cuál es la motivación profunda del análisis freudiano? Está muy claro: la angustia surge de la duda y de la inseguridad. El factor tiempo prevalece al del espacio porque el hombre está desarraigado. No hay lugar en el mundo que sea inmune al anti-semitismo, no hay lugar seguro, ni siquiera la tierra de Israel. Quizás sea por esto que la palabra “lugar” en hebreo se use con frecuencia referida a Dios, lo que sería del todo inconcebible en la filosofía griega.

Aturdido por dos mundos igualmente irreales que oscilan entre las amargas fantasías de los sueños y las crueles pesadillas de la realidad, que son aun más indescifrables y extrañas, el artista judío se atormenta en su soledad lastimando tanto las cosas como las ideologías. Sólo bajo circunstancias excepcionales, cuando la tragedia judía coincide con la del resto de la humanidad, puede su grito reprimido explotar en la plaza pública. Esto ocurre en el “Monumento al Martirio de la Ciudad Destruída” de Zadkine en Rotterdam, un grito de horror por las atrocidades perpetradas por los carniceros nazis que levanta su ofensa hacia el cielo. Sólo en estos raros momentos, como la resistencia anti-fascista y los movimientos revolucionarios, cuando los mitos son destruídos y surge la rebeldía de la clase oprimida, sólo entonces puede el judío sentirse como los demás, sólo durante períodos de emergencia, cuando tremendos desastres azotan la humanidad debido a su cobardía e hipocresía.

En los demás casos, el intelectual judío y sobre todo el artista judío, vive en un estado de incomunicabilidad, sufriendo todas las consecuencias de su condición. No se puede dejar engañar, tampoco puede creer en los mitos más hipnóticos; no puede creer en el Iluminismo y menos aun puede tener fe en la cultura. Para poder entender la contribución del judaísmo al arte, no se pueden ignorar estas confrontaciones.

El Iluminismo, la idea de la igualdad universal, de libertad, de los mismos derechos para todos, trataba de dar un sentido de seguridad incluso a los judíos. Y cuantos de ellos abrazaron esta idea lucharon por ella. Fueron los campos de muerte los que le hicieron descubrir a Adorno que el Iluminismo desembocaba en el nazismo: “No existe

ninguna diferencia entre el animal totémico y la idea absoluta...” escribe Adorno. “El mito es ya Iluminismo, y el Iluminismo se hace mitología... El Iluminismo es a las cosas lo que dictador es a las personas: se les reconoce en la medida que se les puede manipular... la abstracción, el instrumento del Iluminismo, trabaja de la misma manera que lo hizo la suerte o el destino, noción que, a su vez, el Iluminismo eliminó: para aniquilarlos... La propia, positivística inherencia, su producto final, no es más que lo que pudiéramos llamar un tabú universal: nada puede estar “fuera” ya, porque la mera idea de un “fuera” es una fuente de angustia...” Ahora bien, los judíos y muy en especial el artista judío siempre está “fuera”, como una hoja de papel de tornasol, un testigo vivo de cómo las peores maldades pueden enmascarse detrás de abstracciones ideológicas. ¿Cómo pueden creer en los principios de la justicia y de la democracia, cuando se les humilla a la primera carencia de petróleo? ¿Cómo puede uno creer en el mito de la izquierda, pas d’ennemis á gauche, frente al espectáculo del anti-semitismo de la Unión Soviética? Uno no puede ni siquiera creer en la autonomía de la cultura, porque la hemos visto esclavizada por el poder.

No hay ningún artista judío, incluso ningún artista judío o no, con tal de que haya recibido el mensaje judío, que pueda olvidar lo que George Steiner escribió en el “Lenguaje del Silencio” sobre la cultura alemana durante el régimen de Hitler: “Los gritos de los condenados se podían oír desde las Universidades, el sadismo se paseaba por las calles, a la entrada y salida de los teatros y de los museos... Las ideas de una evolución cultural y de una racionalidad intrínseca elaboradas en tiempos en la antigua Grecia y que siguen siendo válidas en el utópico historicismo de Marx y en el estoico autoritarismo de Freud (dos tardíos exponentes de la civilización greco-romana) ya no pueden ser expuestas con seguridad... Hoy día sabemos que un hombre puede leer a Goethe y a Rilke por la tarde, puede escuchar o incluso tocar algo de Bach o Schubert, y luego, a la mañana siguiente, volver a su trabajo en Auschwitz... ¿En qué puede este conocimiento afectar a nuestra esperanza de que la cultura sea una fuerza humanitaria, que las energías de la mente puedan transferirse a las conductas? No se trata sólo del hecho de que los instrumentos tradicionales de la civilización –Universidad, libros, música– no han sabido ofrecer una resistencia adecuada a la bestialidad política: con frecuencia se han prestado a recibirla u homenajearla”.

No es de extrañar que el judaísmo en el arte escoja para manifestarse las tendencias expresionistas. El expresionismo fue el único movimiento creado para demoler todos los tabúes estéticos y lingüísticos sin crear otros, fue el único movimiento que los pudo reducir al grado cero, totalmente convencido de que una operación aparentemente negativa y destructora era, de hecho, destructora de todos los ídolos y todos los becerros de oro. Fue el único movimiento que tuvo el valor de destruir sin volver a reconstruir para alcanzar un sentido del tiem-

po, no con el objetivo de llegar a una solución espacial alternativa, sino excluyendo cualquier alternativa.

La prueba de esto la tenemos en las vivas pinceladas de Soutine. "Pinta por instinto, sin prestar la menor atención a las tendencias artísticas..." Escribió Mario de Micheli quien también dijo: "Está obsesionado con sus imágenes en las que refleja todos los desastres. El rojo domina sus lienzos, un rojo caliente, tan espeso como la sangre de las venas, un rojo morado que quema como la fiebre. Además de los rojos hay verdes, verdes humus como del suelo vegetal. Pinta las piezas enteras de vacuno colgando de los clavos en la carnicería, sus pollos sin plumas, casi obscenos en su desnudez, como las aves en las repisas de mármol de las pollerías. Esta carne de carnicería, estas pobres, indefensas criaturas, matadas y expuestas al público, tienen una calidad emblemática. Hay en ellas algo parecido a lo que se perpetraba en los ghettos, la matanza de los pobres infelices. Como Segal, Soutine expresa las viejas tristezas de sus perseguidos. Sin embargo, encontramos una infinita ternura en sus cuadros de niños, los pequeños seminaristas, los hosteleros que ofrecen su frágil inocencia a los golpes de la suerte".

La parte dinámica, las contorsiones de la expresión en sus rostros deformados no son más que el resultado final de las condiciones y la ética de los desarraigados. Y este final no se limita a su contenido psicológico o sencillamente a sus formas; es evidente en la mismísima base de la comunicación, es decir, en el lenguaje.

Lo que declara Kafka sobre el Yiddish viene muy a cuento de nuestro tema: Yiddish en el que se expresa tanto el teatro, el humor, como la auto-ironía del arte judío. Sin embargo, añade que todavía no se ha llegado a unas estructuras lingüísticas claras como sería necesario... "Sus formas de expresarse son escuetas y nerviosas. No tiene gramática. Algunos aficionados han intentado redactar su gramática, pero el Yiddish se habla sin pausas y no encuentra paz. La gente no quiere entregarla a los gramáticos". La observación de Kafka se puede aplicar a todo el arte judío. "El Yiddish está compuesto totalmente de palabras extranjeras. Estas palabras, sin embargo, no les pertenecen pero mantienen la ansiedad y la vivacidad con que las acogieron al principio. El Yiddish se compone de adivinanzas, desde el principio hasta el fin, debido a las migraciones... Se requiere bastante energía para incorporar todos estos idiomas, alemán, francés, hebreo, inglés, eslavo, holandés, rumano e incluso latín... Y luego, además de estas estructuras lingüísticas que son bastante arbitrarias, existen los dialectos, porque todo el Yiddish es un dialecto, incluso el lenguaje escrito."

En la misma clave podríamos analizar la música de Gustav Mahler, esa gran antología de fragmentos, magma de contaminaciones lingüísticas, canciones populares, marchas fúnebres, sonidos sacados

de la naturaleza, un amontonamiento de mosaicos sin ningún diseño, compuesto de cosas prestadas, anacronismos e invenciones, arte aristocrático y kitsch, un montaje al azar que es imposible reducir a reglas sintácticas y gramaticales. Un "bricolage" extraordinariamente compuesto, donde se puede encontrar todo menos el tema de los héroes Nibelungos, sustituido aquí por el de la muerte de los niños.

Arnold Schönberg encarna el hebraísmo en el arte mejor que Mahler y Bloch, incluso mejor que cualquier espíritu creativo en cualquier forma de expresionismo artístico. Lo que él llama "la emancipación de la disonancia" es su mayor contribución, un descubrimiento de una importancia incalculable que se encuentra en la base de cualquier investigación artística moderna y, de hecho, en cualquier modo de pensar y de actuar modernos. La liberación de la disonancia significa la eliminación de los últimos restos del Iluminismo y del neo-clasicismo, la liberación del gigantesco aparato de la sinfonía y de la ópera; además de la liberación de la tonalidad, de todo lo jerárquico y autoritario que presupone un "antes" y un "después". No necesitamos una interpretación simbolista para darnos cuenta que la emancipación de la disonancia coincide con la emancipación de los judíos, el elemento disonante más odiado y ofendido de la cultura humana. A partir del momento que Schönberg demuestra que la música sin una referencia constante a una tónica "se comprende" y "es capaz de producir actitudes y estados de ánimo, provocar emociones, y que tampoco está falta de humor y de alegría", desde el momento que las disonancias dejan de ser excepciones o "unas especies especiales" de las asonancias, ha efectuado una revolución de proporciones mosaicas. Dirige esta revolución de una manera extraordinariamente coherente, mejor que Kafka, Soutine y Chagall, mejor que Einstein y Freud, porque no se queda satisfecho con sólo enunciar las dos irrealidades que convierten la vida en imposible, no busca un compromiso plausible, sino que demuestra la completa legitimidad además de la validez comunicativa de un estado estructural de contradicciones. Idealmente, la emancipación de la disonancia reincorpora a los judíos a las comunidades de personas, ya que arrasa con todas las notas sostenidas académicas y formalistas, causa de su ostracismo. Esto surge a muchos niveles: por medio de un sorprendente atonalismo, por el "registro sismográfico de shocks traumáticos", como dice Adorno, por la rigurosa adherencia al serialismo de cualquier sensualidad sonora, por los tonos más estridentes y bajos hasta los más cortos y débiles, por un espacio sonoro "multidimensional" hasta llegar a una "música radical".

Debería mencionar a Segal, Werfel, Brod y Zweig, además de otros muchos artistas y el folklore y la danza tanto hebraica como israelí; por lo menos mencionar el concepto de Einstein "de la extensión del espacio" y el "campo" y la noción de Freud de la coexistencia de las fases sucesivas en el desarrollo psíquico. Pero voy a hacer caso omi-

so de todo ello, para no abusar de vuestra paciencia; además de reconocer que mi competencia es inadecuada en muchas de estas áreas y tendría que apoyarme en juicios de otros. Me vais a permitir, sin embargo, que dedique los últimos minutos de esta charla, a un campo más complejo e ignorado, la arquitectura.

El tema "Hebraísmo y el concepto espacio-tiempo en arquitectura" es especialmente interesante porque nos conduce a desmentir cualquier ambigüedad étnica y antropológica, por no decir racial. De hecho, esta conversación no se titula "Los judíos y el concepto espacio-tiempo en el Arte" sino "Hebraísmo y concepción espacio-temporal" subrayando así que el hebraísmo, especialmente en el arte, va más allá de la delimitación judía. El mensaje hebraico influencia a muchos artistas que no son judíos: esto se percibe, de una forma particular, en arquitectura, un campo en el que históricamente, los judíos son escasos.

El problema espacio-tiempo es muy complejo en arquitectura porque desde hace un milenio el hombre ha estado aterrado no sólo por el tiempo sino por el espacio, el vacío, los huecos, es decir, el elemento específico que caracteriza más a la arquitectura. Durante miles de años, desde la Prehistoria hasta el Panteón, el espacio se ha considerado como negativo y el hombre construía templos y monumentos dando una importancia fundamental a los aspectos plásticos —esculturas de grandes dimensiones— y descuidando o suprimiendo el elemento "espacio interno". La preocupación por el espacio surge muy tarde en la historia y en la experiencia humana: incluso, hoy en día, la mayoría de las personas que se llaman cultas no tienen percepción espacial; se paran en la cara exterior, en la "caja" sin poder "ver" el espacio en sí.

Cuando finalmente con el Panteón, el espacio consiguió su reconocimiento artístico, se trató de algo estático, esférico, cerrado, un espacio inamovible que impedía cualquier contacto con el exterior y que sólo recibía luz por un óculo colocado en lo alto. El factor tiempo ha sido totalmente ignorado. El tiempo empieza a contar en arquitectura sólo a partir de la era romana, cuando el arte deja de estar monopolizado por el plasticismo griego y acepta con agrado el estilo oriental de la "narrativa continua". Las historias "filmadas" que muestran las columnas de Trajano y Antonino, destacan este cambio en la escultura.

¿Cómo se hizo este cambio en el arte del tardo romano? ¿Cuáles fueron las fuentes del Este que determinaron estos nuevos caminos? Esta sigue siendo una pregunta abierta. Sin embargo, es verdad que las pinturas y mosaicos hebreos descubiertos en Oriente Medio durante las últimas décadas están concebidos como una narrativa continua, cinética y unida al tiempo. Son atribuidos a mediados del siglo III, pero muestran tal destreza y madurez de lenguaje que legitiman totalmente la suposición de que ciclos anteriores podían haber servido de inspiración para el arte del período romano. De tal forma que de-

muestran claramente la alternativa judía: negación de lo inmóvil, estático, clásico, proporcionado y neutral; afirmación de la narrativa histórica, expresionista, dinámica, fluida.

En arquitectura, un concepto ligado al tiempo, anti-espacial hasta un grado metafísico, no se presentó más que en una época excepcional: la de las catacumbas judías y cristianas. Hay pasadizos subterráneos larguísimos que se entrelazan unos a otros sin ninguna figura geométrica: literalmente corroían los cimientos de la gran ciudad romana que se extendía por encima de ellos de una manera monumental, estática y espacial. La divina ciudad del tiempo se desarrollaba subterránea para explotar la ciudad terrenal que se encontraba encima. La arquitectura dejó de significar espacio. Se convirtió en delirio, delirio infinito sin desenlace.

En cuanto triunfó la Iglesia y se hizo cargo de la herencia de las instituciones romanas, empezó el compromiso entre la tendencia hebrea o bíblica y el mundo greco romano. La basílica cristiana, en contraste con la de Roma, organizó sus elementos teniendo en cuenta las funciones ambulatorias del hombre; es decir, se revolucionó el espacio estático pero dentro de unos límites, porque los movimientos del hombre son unidireccionales, de entrada al altar; en los laterales, el encuadre arquitectónico se mantiene esencialmente clásico y espacial.

A partir de esos siglos, la historia arquitectónica es la historia de la lucha para liberar el espacio de la fuerza estática y darle una conciencia temporal. Los estadios básicos fueron los espacios del mundo bizantino, los contrastes direccionales de las catedrales góticas, las cavidades asimétricas, los recorridos, la simbiosis entre edificios, calles y plazas en la civilización medieval, la dinámica urbana y los espacios comprimidos y explosivos del período barroco.

La lucha entre el tiempo y el espacio es la lucha entre libertad y construcción, entre inventiva y academia, en términos lingüísticos entre “paroles” y “langue”, en clave psicoanalítica entre el ego y el super-ego, en jerga social entre estructura y super-estructura. Becerros de oro, i.e. conceptos espaciales ideológicos, seguían surgiendo: los volvemos a ver en el Renacimiento cuando fueron combatidos por el manierismo, muy particularmente por Miguel Angel, que en esta misma colina Capitolina, tuvo el valor de realizar una plaza anti-perspectiva, trapezoidal, comprimiendo y aplastando el espacio como para cargarlo de energía. Después de Miguel Angel hubo más becerros de oro y fue Borromini quien acabó con ellos; sin embargo, volvieron con el neo-clasicismo y de nuevo han sido eliminados por el movimiento moderno. El expresionismo arquitectónico tiene su máximo exponente en Erich Mendelsohn, cuyos edificios y visiones parecían brotar libres, de una manera telúrica como una sustancia parecida a la hirviente lava que surgía de la misma tierra, movida por su propia fuerza y captada en el momento dramático de su formación. En este momento, precisa-

mente, el hebraísmo encontró un arquitecto hebreo. Sin embargo, la mayoría de los arquitectos hebreos no aplican, lo más mínimo, este concepto del tiempo: las ciudades de Israel son casi todas racionalistas, mientras que el mensaje hebraico culmina en la obra del máximo genio de la historia arquitectónica, un no-hebreo: Frank Lloyd Wright.

Un historiador de arte, el americano Norris Kelly Smith, ha querido explicar la naturaleza del genio de Wright en términos comparativos entre el pensamiento hebreo y el griego. Principalmente, Smith ha aplicado a la arquitectura las teorías de Thorlief Boman en su libro, "El Pensamiento hebreo comparado con el griego". Dos maneras de entender el mundo y el comportamiento humano: el judío, dice Boman es "dinámico, vigoroso, apasionado y con frecuencia explosivo"; el griego "estático, moderado y armonioso". Para el observador griego, la manera judía de ver el mundo es "exagerada, excesiva, discordante y de mal gusto", para el observador judío, la manera griega es abstracta, alienada, impersonal, pedantemente analítica, lógica y racional en todo menos lo que de verdad tiene importancia, es decir, la raíz de los problemas, la base del pensamiento. Para la mente griega es suficiente "ser" como concepto, incluso de una manera fija e inmóvil. Para la mente judía, el simple hecho de "ser" es una "no-entidad", porque el existir sin movimiento no existe. Lo mismo se aplica a una casa o a un templo. Para los griegos, un edificio significa una casa-objeto o un templo-objeto. Para el judío es el objeto de uso, el lugar para vivir o el lugar de asamblea. Como resultado, la arquitectura que se inspira en el pensamiento helenístico se basa en columnatas, proporciones, molduras refinadas, una visión compositiva en donde no se puede poner o quitar nada, una estructura definida de una sola e única vez. La arquitectura que se inspira en el pensamiento judío es diametralmente opuesta. Es una arquitectura orgánica, viva, que se adapta a las necesidades de aquéllos que la habitan, capaz de crecer y desarrollarse, libre de tabúes formalísticos, libre de simetría, alineamientos, relaciones fijas entre áreas ocupadas y vacías, libre de los dogmas de la perspectiva, en una palabra, una arquitectura cuya única regla, cuyo único orden es el cambio. Boman, al analizar los pasajes de la Biblia que tratan de la edificación, observa que no hay ni una sola descripción de la apariencia —se podría hablar de la descripción fotográfica— de un objeto acabado. Se describe cada paso de la construcción del Arca de Noé, sin embargo, no hay ni una alusión a su aspecto una vez concluida la obra. La arquitectura es válida por su uso, no por su imagen. El espacio que no utiliza la comunidad, como encontramos en los templos egipcios o en el sótano de un templo griego, es totalmente inconcebible en una mente judía. De hecho, cuando el pensamiento judío o bíblico tuvo influencia en arquitectura durante los primeros siglos de la era cristiana, se produjo un "happening" revolucionario: se abrió de golpe el cuarto secreto en donde reposaban las estatuas de los dioses y al que sólo tenían acceso los sumos sacerdotes.

Las columnas que rodeaban y encerraban los templos greco-romanos se colocaron al interior para acompañar al hombre en su itinerario. A partir de ahí, el espacio le gana la partida a la envoltura plástica, dándole su propia forma y es en este proceso cuando se hace temporal.

Wright odiaba la arquitectura griega, como todo el mundo sabe, tanto en su contenido como en sus formas. Vislumbraba sus dañinas consecuencias en la retórica neo-clásica importada de la *École des Beaux Arts* de París, en donde se educaban la mayoría de los arquitectos americanos. De religión unitaria, de hecho hijo de un ministro de esa secta protestante, tenía bastante conocimiento de la Biblia. Rechazando todo lo que tenía que ver con la academia, "por primera vez en la historia" dice Smith "Wright infiltró dentro del campo de la arquitectura —condicionada por dos mil años de pensamiento greco-romano— el pensamiento judío". Al estar en contra de un concepto imperturbable y superestructural, le inculcó una conciencia de riesgo, de compromiso psicológico, de exaltación, en una palabra, una actitud en la que el hombre estaba por encima de las cosas. Su famosa casa de Fallingwater y la forma helicoidal de la cavidad del Museo Guggenheim en Nueva York, representan la victoria del tiempo sobre el espacio, es decir, la encarnación arquitectónica del penamiento judío con un significado mayor por haber sido realizado por un hombre no-judío.

Como la música de Schönberg, la arquitectura de Wright se basa en una polaridad lingüística, en una disonancia emancipada, en una contradicción; es al mismo tiempo expresionista y rigurosa; aplica el concepto de Einstein de "campo"; es multidimensional; magnifica el espacio al demoler todos sus fetichismos y tabúes, lo convierte en fluido, articulado, para que sirva al hombre creando un entretejido entre edificio y paisaje. En términos lingüísticos, esto significa una total destrucción de la forma, un renegar a priori de cualquier monumentalidad filosófica y represiva; arquitectura-acción cuyo objetivo era conquistar mayores áreas de libertad para el comportamiento humano.

Esto es todo. Espero que esta exploración sobre las relaciones entre el judaísmo y el arte, a pesar de corta y resumida, sirva a los propósitos del Congreso italiano de comunidades judías. Heschel reconocía que "vivir de un modo justo es como una obra de arte, el resultado de una visión y de una lucha con situaciones concretas". El arte no es más que la vida en su tensión extrema y Max Brod decía que "sólo se puede vivir en cuanto se está sometido a una tensión sobrehumana". El hebraísmo se deshace de cualquier connotación idolátrica y falsamente heroica de esta tensión, para aplicarla a la vida cotidiana. Pero la vida diaria exige una continua vigilancia y una continua renovación: en una palabra, exige un estado de conciencia interpretado temporalmente por la historia y por sus costumbres. "El conocimiento de la verdad no es suficiente..." escribió Einstein, "es como una estatua de

mármol en medio del desierto constantemente amenazada a verse enterrada por una tormenta de arena. Los trabajadores de guardia siempre deben vigilar que la estatua brille al sol". Asombrosamente, un científico judío encontró más parecido entre la verdad y una estatua que con un libro. Pero, así es. El Libro, también, está constantemente amenazado a verse enterrado por la arena idolátrica. Por eso, todos nosotros somos trabajadores de guardia.



Alvar Aalto y Palma Bucarelli

ALGUNOS COMENTARIOS

JDF.- Querías comentar algo de la conferencia de Zevi pero, la verdad, resulta bastante difícil. Casi todo queda ahí reseñado. A lo sumo cabría, utilizando tu propia técnica, exponer una suerte de guión de observaciones.

MTM.- *¿Por ejemplo?*

JDF.- Para un arquitecto, lo más claro son las reticencias en torno al espacio-becerro de oro en un hombre tan espacialista. Para un judío, considerar a Wright, un arquitecto no-judío como quien mejor encarna el problema.

MTM.- *Hay naturalmente más cosas. Ya de entrada, surge la idea del suicidio.*

JDF.- Sí. El de Michelstaedter. Ese es uno de los invariantes de Zevi que se prolonga en Borromini, en alguna insinuación sobre Terragni, etc... Junto al protagonismo del tiempo, surge el factor político, al presentar a Dios como un jefe guerrillero.

MTM.- *No sólo eso.*

JDF.- Efectivamente, también resulta curioso que lo identifique con un artis-

ta de vanguardia, que deja sin escribir o pintar la mitad del cuadro reservándolo al hombre. Aunque puede haber relaciones, el Oteiza-vasco y el Zevi-judío, en ese terreno, discrepan totalmente. El Bomarzo de Chillida es mucho más adecuado. No hay Fukuyamas ahí, ni fin de la historia. La historia, nos dice, es antiestática, antiespacial. El espacio incluso el de Oteiza, puede estar teñido, según esta interpretación, de idolatría herética. Y lo mismo en relación con la Divina Proporción. Insisto, sigo pensando en el jardín de Zabalaga.

MTM.- *Y los rechazos, clasicismo, Iluminismo, cubismo analítico...*

JDF.- Reconozco que no entiendo bien el último término. Los dos anteriores justifican su enconada polémica con Rossi y Cía. Especialmente si se relaciona, como así lo hace, al segundo con el fascismo. Aunque hay muchas referencias literarias, también resulta sorprendente la secuencia entre el Jardín de los Finzi-Contini de Bassani, y Kafka, y el despertar de sueños incómodos, la pesadilla. Ahí tendría cabida la cita de Joyce: "La historia es una pesadilla de la que estoy deseando despertar". También surge Saul Bellow pero, la verdad, nunca he conseguido entender bien, ni mal, a Saul Bellow.

MTM.- *Planteada así la cuestión, resulta obvia su recurrencia hacia el expresionismo. Pienso también en el tema del jardín. Finzi-Contini y Chillida.*

JDF.- Dándole, además, un giro muy inteligente, en cuanto "reducción a cero lingüístico". Luego vuelve a la carga con el yiddish al hablar de su carencia de gramática, sus maneras "escuetas y nerviosas"...

MTM.- *Y la pasión por Schönberg, la emancipación de la disonancia.*

JDF.- Es una conferencia extraordinariamente hábil. Aunque hay cosas que me asombran un poco, como su relativa reticencia con Freud... Hay también otras cosas. Al lado de la inteligente puesta en foco de las catacumbas, cristianas y judías, cuando se refiere a esa curiosa inversión del sentido corpóreo, escultórico, griego, hacia el interior paleocristiano, como dándole la vuelta a un pulpo; me extraña, (aunque lo comprendo) la falta de referencias a Spengler, que fue quien explicó el fenómeno con mayor elocuencia. Oswald Spengler flota, innominado, por algunos sectores del discurso, aunque sea en términos de contaminación o compromiso.

MTM.- *También resultan de interés los destellos semióticos de la lectura.*

JDF.- Zevi siempre ha sabido estar en las líneas frontales. Aunque sea discutible esa identificación entre la dicotomía tiempo-espacio con la de libertad-constricción, "parole-langue", ego-super-ego, estructura-superestructura, etc. inevitablemente devienen provocadoras, contemporáneas... También resulta penetrante la distinción entre helenismo y tar-do-romano, tantas veces confundidas, como visión compositiva refinada, frente al "modo de narrar continuo", vagamente informe...

MTM.- *Hay algo en lo que has señalado que resulta sorprendente, esa visión del espacialismo de Oteiza como idolátrico...*

JDF.- Por lo menos, así podría entenderse...Constantemente surgen asociaciones extrañas. En relación con el Iluminismo y sus secuelas revolucionarias, se preguntaba hace unos días Francisco Nieva en un artículo, por qué la Revolución Francesa, con todas sus excepciones, no produce un gran teatro... Por lo que sé, a Zevi le interesa mucho el teatro, el cine, la televisión... En una ocasión me invitó a ver Jesucristo Superstar, que parecía gustarle mucho. A mí no me interesó nada. Recuerdo también sus elogiosos comentarios sobre Blow-Up de Antonioni. Ya hemos hablado de los Finzi-Contini.

MTM.- *Otro tema. Otra situación extraña. Durante la primera parte de su exilio contactó en Londres con Koestler. Este no aparece mencionado luego ¿Por qué?*

JDF.- No lo sé. Tampoco lo hace, que yo recuerde, en otra conferencia que pronunció, delante de Argan, me parece, cuando era alcalde de Roma, sobre Hebraísmo y Marxismo... Era una conferencia de contenido más densamente político, conmemorando la muerte de Giorgio di Mario Lobo y la Forse Ardeatine... Allí Zevi se declara abiertamente sionista y, respondiendo a tu pregunta, Arthur Koestler, creo que con el Rastro del Dinosaurio, mostró muchas reservas hacia esa idea, lo que provocó una áspera polémica internacional. No creo que Zevi y Koestler estuvieran finalmente de acuerdo en torno al tema. Pero hablo muy conjeturalmente. Zevi, en ese terreno, matiza mucho las cosas.

MTM.- *¿A qué te refieres?*

JDF.- Por ejemplo. Cuando publicamos el fascículo de Nueva Forma, le pregunté si en esa constelación soberana de Wright, Schönberg, etc. podría incluirse a Joyce. Hice la misma pregunta a Oteiza. Este se encontraba totalmente de acuerdo. Pero Zevi no. Y no creo que James Joyce, con su Leopoldo Bloom pueda ser considerado como anti-semita...

Pero... en fin, creo que, en plan guión, las notas ya están dadas. También me extraña la falta de referencia a Saul Steinberg. Luego hablaremos, quizás, sobre ello.

MTM.- *Quizás fuera interesante otra angulación del mismo tema...*

JDF.- ¿De quién?

MTM.- *Hay muchas, ciertamente, pero estoy pensando en el escrito del 66, de Harold Rosenberg, sobre la posibilidad de existencia de un arte judío.*

JDF.- América de nuevo... Eres incorregible. Acabo de terminar la Hoguera de las Vanidades de tu amigo Tom Wolfe y todavía estoy sin reponerme. Pero en fin, como quieras. Veamos otra manera de enfocar la cuestión a la americana.



• Harold Rosenberg

LA VISION DE HAROLD ROSENBERG

JDF.- Quedamos en que el trabajo de Rosenberg es anterior en más de ocho años al de Zevi. Supongo que el tono será muy diverso.

MTM.- *Desde luego. Como es obligado, apenas habla de arquitectura. Como tú sueles decir, es "muy americano", muy simplificador aparentemente.*

JDF.- Pues vamos con ello.

MTM.- *Concretamente, el artículo se abre con un interrogante. Su título es exactamente: "¿Existe un arte judío?" (1966) por Harold Rosenberg.*

"¿Existe un arte judío? Construyen un museo judío para preguntarse luego ¿existe un arte judío? ¡judíos! A la pregunta en sí misma, hay una respuesta no judía y otra judía. La respuesta no judía es la siguiente: Sí, existe un arte judío, o No, no existe un arte judío. La respuesta judía es: ¿Qué significa un arte judío?

Es innecesario decir que la respuesta no judía, en cualquiera de los casos, es anti-semítica. Consideremos primero que existe un arte judío. Un historiador de arte, alemán, llamado Haftmann ha escrito una Historia de la Pintura del siglo XX, dividiendo el arte en dos modalidades, la mediterránea y la nórdica o alemana. El arte francés, italiano y español —en donde incluye cubismo, fauvismo, futurismo y post-impressionismo— es mediterráneo en cuanto a sentimiento y se caracteriza

por la racionalidad, sensibilidad, armonía. Por el contrario, el arte alemán, con el Expresionismo, Bauhaus, Der Blaue Reiter, es profundamente subjetivo, metafísico, especulativo. Pero, hasta aquí, ¿en qué intervienen los judíos?

Unicamente en un pequeño sector y, además, en solitario. Resulta que Chagall, de origen ruso, Modigliani, italiano, Soutine de origen polaco, no pertenecen ni al sector del arte mediterráneo ni al nórdico (a pesar de que el ruso Kandinsky sea considerado como alemán). Se les agrupa como artistas judíos. En el París de anteguerra, viven en el mismo barrio y Haftmann describe esa pequeña calle como una especie de ghetto en donde Chagall, Modigliani y Soutine hacen arte judío.

De hecho, existen muy pocas similitudes entre el arte de Chagall, Soutine y Modigliani. Cada uno de ellos tiene unas tradiciones distintas y cada uno se ha desarrollado de una manera altamente individual. Pero Haftmann encuentra en ellos un principio de identidad común y responde: Sí, existe un arte judío. Siguiendo el mismo orden de ideas, Haftmann podría haber dicho lo mismo de Lipschitz, Epstein y Max Weber. Podría haber viajado a América, reunido a Gottlieb y Rothko, Newman, Guston, Saul Steinberg y a docenas de otros, para ponerles sobre una pista lateral y restringida llamada arte judío. Y por supuesto, en ningún momento, poder explicar lo que les hacía judíos en su arte.

Este es un ejemplo de la respuesta afirmativa de un no judío a la pregunta de si existe un arte judío. Por esta argumentación merece uno ser considerado sospechoso. Por ello, Haftmann fue acusado por un crítico que revisaba su Historia, de anti-semitismo.

Ahora, consideremos, el punto de vista opuesto: No, no existe un arte judío. ¿Qué significa esto? Poco después de la guerra, Jean Paul Sartre escribió un libro titulado "Anti-semita y judío". En él, Sartre hablaba con vehemencia contra el sentimiento anti-semita, y desde luego, siempre ha sido amigo de los judíos. Pero al atacar la idea de que los judíos han sido una fuerza destructora en la Historia, Sartre, defendía que, actualmente, los judíos no tienen historia y que su existencia sólo se debe a que el antisemitismo les impide desaparecer. No existían como nación, con el sentimiento hacia un suelo común y tampoco participaban del sentimiento patriótico de los franceses, alemanes o rusos entre los que vivían. Eran gentes de ciudad, con estudios y lógica. En una palabra, intelectuales. Se les identificaba como gente de ideas abstractas (viniendo de un hombre como Sartre, esta idea no era necesariamente insultante), eran capaces de crear grandes teorías matemáticas y metafísicas, pero carecían de la sensibilidad y continuidad en las cosas físicas necesarias para crear arte.

Repito, Sartre aborrece el anti-semitismo. Pero, apoyándose en su premisa sobre la mente judía y su incapacidad para el arte, surge la materia prima que ha cultivado el anti-semitismo. Partiendo de la ima-

gen de que es un hombre limitado a ideas abstractas, se llega fácilmente a la idea de que es un hombre dedicado a hacer dinero, dado que ésta es la principal abstracción del mundo moderno. Con estas bases, imposibilidad de crear arte y dedicación al dinero, el judío es considerado como persona poco grata.

En resumen, en cualquier caso, ya sean judíos con arte (a pesar de seguir una línea lateral) o sin arte, se tiende a asociarles con conceptos poco favorecedores.

En cuanto a los hechos, no son de gran ayuda. En los últimos 50 años, los judíos han destacado bastante como pintores y como escultores, por lo tanto, si los judíos crean arte, puede parecer que existe un arte judío. Por otra parte, parece una idea bastante generalizada el hecho de que no existe un estilo judío en arte. En definitiva, los judíos crean arte, pero no crean un arte judío.

Asignar identidades nacionales es un arma de dos filos y las conclusiones finales deben demorarse lo más posible. Por ejemplo, para la mayoría de nosotros el judío existe (y debemos estar agradecidos a Sartre por haber apoyado positivamente este asunto). Sin embargo, mucha gente ha intentado deshacerse de esta caricatura anti-semítica alegando que sólo existen individuos y que no existen cualidades comunes a todos los alemanes, americanos o franceses. Es más, si alguien dice que había algo en los nazis que no se debía enteramente a la ideología, o que había algo alemán en el nazismo, inmediatamente los liberales le acusarían de tener prejuicios racistas, de chauvinismo, de fanatismo, "¿Qué?", dirán "¿Vais a hacer responsables a todos?". De una manera similar, mucha gente niega la realidad de los judíos. Se dice, por ejemplo, que no existen rasgos judíos, todo el mundo sabe que hay personas que parecen judíos sin serlo. Muy bien. Pero si hay no judíos que parecen judíos, tiene que haber algo que les haga parecer judíos. Y si ese algo, que te hace parecer judío, existe, ¿no se puede decir del mismo modo que el arte que hacen los judíos, debe tener unas características particulares, comunes —este arte debe parecer arte judío?. En ese caso, existe un estilo judío— porque en arte la apariencia es lo fundamental.

El mismo problema existe cuando se trata de arte americano. Me han atacado en Europa por decir que existe un arte americano. El arte americano, según algunos críticos, es sólo un desarrollo del arte europeo. La pintura americana en los últimos veinte años ha sido surrealista, expresionista, Pop. No posee ninguna cualidad específicamente americana. Y, de hecho, un joven profesor de la Universidad de Pennsylvania que trató de aislar el fenómeno propiamente americano de la pintura americana, fracasó totalmente.

Sin embargo, de una manera misteriosa, sabemos que existe un arte americano, aunque es difícil precisar cuándo se convirtió en algo más que una rama del árbol y cuáles son las características particulares

que lo hacen americano. El arte judío está en una situación aun más ambigua.

Se me han ocurrido al menos seis posibles significados que se le pueden atribuir al término. El primero y más obvio es que el arte judío es el arte que hacen los judíos. Esta es la definición práctica que suelen aplicar las sociedades judías históricas. La sexta celebración anual sobre Historia Judía tuvo lugar este año y el tema propuesto fue "El judío en el Arte Americano". Sin duda, se estudiarán las biografías de los artistas americanos para determinar quiénes son judíos, luego se examinarán y discutirán sus realizaciones, además de conocer si asisten a la sinagoga y las posibles conexiones entre sus trabajos y el judaísmo. De esta manera los resultados obtenidos por los judíos en el arte americano son los resultados del arte judío. Es una forma de establecer la existencia de la actividad cultural judía en los Estados Unidos, sin definir con precisión las características de esta actividad. Al revisar la historia americana, se pueden destacar los judíos en la literatura americana, los judíos como oficiales de la armada, los judíos como científicos. Todas las nacionalidades minoritarias utilizan este tipo de investigación como base de campaña de prestigio para demostrar que son unos grandes valores para América y que tienen derecho a ser respetados. En resumen, aportan sus realizaciones como credenciales para adquirir el status de anglo-sajones corrientes y normales.

Esta idea que se apoya en las realizaciones de los judíos en el arte americano tiene más sentido de lo que parece. Imaginemos a un judío cuyos antepasados llegaron a América en los tiempos de Peter Stuyvesant y se instalaron en el Sur, compraron esclavos, se convirtieron en miembros de la Sociedad del Norte de Carolina y, un día, decidió ponerse a pintar. (Lo más probable es que este señor asistiera a una sinagoga). ¿No habrá algún ingrediente judío en el retrato que este judío sureño haga de su vecino? Lo más probable es que nadie sepa precisar cuál es y quizás no sea una cualidad estética.

Podríamos aducir que si este hipotético artista tiene una cierta dosis de talento, se debe a que parte de su personalidad ha sido captada por su arte. Y de ahí podríamos concluir que hay un cierto grado de arte judío en él. El "judío en el arte americano" está creando arte judío, o por lo menos arte judeo-americano. Esto quizás tenga algún significado, aunque yo no sepa decir cuál es.

Ahora arribamos a una concepción más seria de arte judío que es el del arte pintado por judíos o aquél que representa temas judíos. En este siglo, se han hecho bastantes cosas en este sentido. A principios de los veinte, hubo un gran foco de arte en la Lower East Side de Nueva York. Bajo la influencia del American Ash Can School, este arte (que se puede llamar realismo del East Side) se dedicó a estudiar todo lo que rodeaba al artista —la idea fundamental era pintar lo que

veía y lo que le era más familiar— y el entorno resultó estar plagado de judíos. Se hicieron un gran número de cuadros y de esculturas de viejos con barbas, abuelas sentadas delante de la puerta de sus casas, gente yendo a la sinagoga, ceremonias judías por las calles. Si tuviéramos que juzgar por los temas representados, éste sería legítimamente un arte judío, de la misma manera que llamamos arte cristiano a las pinturas con temas cristianos.

Pero arte cristiano en este sentido no es un concepto con gran significado. Aunque el arte se puede caracterizar por el tema, el tema pintado no es suficiente para considerarlo arte. Se han pintado Crucifixiones y Anunciaciones en todos los estilos occidentales desde Andrea del Sarto hasta un polaco de la 2ª Avenida. Reunir toda esta pintura bajo el epitafio de arte cristiano no hace sino aumentar la confusión sobre lo que realmente es arte. Como Arte, las pinturas se relacionan entre ellas por los estilos y no por los temas representados. Es el estilo y no el tema tratado el que determinará si esta o aquella pintura es cristiana o judía o debe ser catalogada en algún otro apartado.

Por ejemplo, me acuerdo de un cuadro muy delicado pintado por uno de los hermanos Soyer a principios de los años treinta. Se trataba de los padres del artista sentados alrededor de una mesa después de la cena de los viernes. Las velas empezaban a derretirse y la pareja de ancianos también estaban medio dormidos: Parecían haber cenado mucho, una luz dorada, transparente, salía de la sopa de gallina. Con la tristeza, la pobreza de los padres en pleno Sabbath, la escena es auténticamente judía, pero el cuadro no es judío. Estéticamente era un cuadro francés más que judío. Era la traslación de una situación judía a una pintura costumbrista francesa, tenía su misma sensibilidad. Pero su estilo no tenía nada que ver con los judíos de Lower East Side. Provenía de la vida de la clase media francesa.

Esto me lleva a un campo menos controvertido sobre el arte judío en el que está involucrado el Museo Judío, quiero decir, el arte de objetos de ceremonial judío: vasos y platos de plata, telas bordadas, trabajos en madera. A través de los siglos, artesanos judíos han creado estos tesoros que han servido para los rituales judíos y como símbolos del judaísmo. Antiguamente el simbolismo estaba estrictamente regulado. Hoy muchas de las antiguas artesanías están siendo resucitadas en forma de modernas variaciones elaboradísimas.

En resumen, existe una tradición artesana judía así como una cultura artesanal. A esto se refieren los estudiosos como arte judío, sin conceder la menor atención al hecho de si Chagall y Modigliani se parecen por el hecho de ser ambos judíos. Los estudiosos se ocupan de los trabajos de incrustaciones, bordados con referencias de la iconografía judía y bíblica. Yo dudo, sin embargo, que estas obras puedan incluirse en la categoría de Arte, tal y como se entiende el término en el siglo XX. Mi propio interés por este tipo de trabajos es sumamente

limitado. Esta suele ser una opinión bastante generalizada. Y, si no ¿por qué el Museo judío se ve en la obligación de organizar, paralelamente a las exposiciones de sus objetos artesanales, muestras de pintura y escultura contemporáneas y de montar grandes retrospectivas de Rauschenberg, Johns y Rivers?

Existen, además, unos trabajos manuales judíos underground, que se han perdido en gran parte, dedicados a un arte folklórico de objetos ceremoniales y semi-ceremoniales de una naturaleza efímera, sacados de la vida cotidiana de las comunidades judías. (Sartre desconocía este tipo de arte folklórico judío de las gentes que trabajan la tierra y el campo como cualquier campesino normando). Conozco este tipo de arte porque mis abuelos tenían un gran talento para fabricar útiles de madera, hacer esculturas —miniaturas de sillas, mesas, camas, en miga de pan— etc. etc. Panes en forma de pájaros, daban forma a la pasta de los espaghetis, etc.etc. Hace mucho tiempo que no veo dreidlech, pájaros en miga de pan, y fideos como largos cabellos rubios hechos "en casa", pero supongo que hay hombres y mujeres judíos que siguen haciendo este tipo de cosas, que podrían considerarse arte —siempre que uno crea que cortar y dar forma a los fideos, sea un tipo de arte judío.

Este arte ceremonial y folklórico nos abre las puertas hacia otra posible categoría de arte judío, la categoría judaica metafísica. Quizás sea éste el arte judío del futuro. Quizás un genuino arte judío florezca basado en la filosofía judía. Ben Shahn ha experimentado con el alfabeto hebreo. Yaacov Agam, un conocido pintor israelí que vive en París, tiene un interés feroz por el tema del arte judío. Según Agam no ha existido hasta ahora un arte judío, pero ya es hora de crear uno. Desea, me dice en una carta, "dar una expresión plástica y artística al concepto de realidad de los antiguos hebreos, que difiere en su esencia de todas las otras civilizaciones".

No voy a intentar explicar el razonamiento de la concepción de la realidad de Agam, desde el simbolismo de los Diez Mandamientos, y de las imágenes grabadas, hasta la descripción de sus pinturas no figurativas. De hecho, se le incluyó en una exposición del Museo de Arte Moderno "como pintor más cerca de la realidad que de lo abstracto". De hecho, Agam es un pintor de efectos ópticos cuyas abstracciones están más cerca de Vasarely que de las Tablas de la Ley. La metafísica judía puede ser un camino para dar a la obra de Agam un aura de diferencia, pero no hay nada en esa obra que se encuentre en los albores de una concepción de la realidad en el arte exclusivamente hebreo.

Hablando del Segundo Mandamiento, cuando se habla de un arte judío, cualquiera está obligado a mencionar el tema de la prohibición de las imágenes grabadas en el Antiguo Testamento. Existen, claro está, muchas explicaciones sobre este complejo de la anti-imagen: al mar-

gen de la relación entre arte figurativo y adoración por los ídolos, los judíos, durante su estancia en Egipto, fueron literalmente aplastados por el arte y la noción de escultura les debió producir graves problemas tribales.

Yo, sin embargo, tengo mi propia "teoría moderna" de por qué el Antiguo Testamento prohibía tallas y pinturas. Es que en un mundo de milagros, las cosas fabricadas por la mano humana, son una distracción. En el paisaje del Antiguo Testamento, cualquier cosa (una prenda, una mandíbula, un hueso) o cualquier persona (un campesino, una concubina) pueden brillar con un significado y convertirse en memorables. (Ocurre algo similar en Whitman: en vez de inventar imágenes, cataloga objetos de la escena americana, se trata de que arte sea cualquier cosa con el aura de la belleza). El Antiguo Testamento está lleno de ese "arte" que hemos empezado a apreciar durante este siglo: la túnica de José, la burra de Balaam, la zarza ardiendo, la vara de Aaron. Si hubiera un Museo judío con todos estos objetos, ¿se echarían de menos las Madonnas? No estoy sugiriendo que los antiguos hebreos sean los inventores del surrealismo. Pero la idea de que si has vivido en un mundo sagrado "encuentras" arte más que "crear" arte, está muy presente en el Antiguo Testamento. Cuando las mentes de las personas están llenas de objetos mágicos y acontecimientos, que desafortunadamente no se pueden reunir físicamente, ¿qué les queda a los artistas sino fabricar vasos para beber en las ceremonias y ornamentos para el Torah?.

Por lo tanto, quizás exista el arte judío en un sentido negativo: crear objetos en el pensamiento y rechazar la obra de arte físicamente. En este sentido, el Segundo Mandamiento era el manifiesto del arte judío. Hoy en día se está desarrollando una tradición anti-arte, en la que se puede decir que el arte judío siempre ha existido por el hecho de no existir. Personalmente, prefiero esta idea a la de Agam.

Volviendo al mundo real, pienso que debemos concluir que no existe un arte judío en el sentido de que no hay un estilo judío en pintura y en escultura. Si algún día lo habrá es una cuestión de especulación, especulación que debe tener en cuenta el progresivo desvanecimiento de los estilos nacionales en el arte moderno.

A pesar de todo, la creación judía en el mundo del arte ha sido vital durante este siglo, y lo más importante es que mientras los artistas judíos no han estado creando como judíos, tampoco han estado trabajando como no-judíos. Su arte ha reflejado lo mejor posible, el cómo son, incluyendo el hecho de que son judíos, cada uno de ellos en su grado individual.

El tema más serio en la vida judía es el problema de la identidad. El judío, claro, no posee el monopolio de este problema. Pero el artista judío lo ha sentido de una manera profunda e inmediata. Ha sido uno de los temas que más le han apasionado. No es un problema judío;

es una situación del siglo XX, siglo de personas desplazadas, de personas cambiando de clase, pasando de un contexto (nacional) a otro.

En el caos del siglo XX, el tema metafísico de la identidad ha entrado en el mundo del arte y de una forma más acuciante después de la guerra. Es a partir de ese momento cuando la actividad de los artistas judíos se ha elevado a un nuevo nivel. En vez de continuar en la mascarada de adaptarse al modelo del pintor americano adquiriendo los manierismos del arte europeo, los artistas judíos americanos, junto con otros artistas también hijos de inmigrantes –holandeses, armenios, italianos, griegos– empezaron a afirmar su relación individual con el arte de una manera independiente y personal. Artistas como Rothko, Newman, Gottlieb, Nevelson, Guston, Lassaw, Rivers, Steinberg y muchos otros, ayudaron a inaugurar un genuino arte americano, al crear como individuos.

Este trabajo, inspirado en el deseo de encontrar su propia identidad, ha constituido un nuevo arte creado por judíos, no como arte judío, sino como una profunda expresión judía que, a su vez, está cargada de significado para todas las personas de esta era. El estar comprometido con la estética del individuo, ha liberado al judío como artista, eliminando su necesidad de preguntarse si un arte judío existe o puede existir.



COMENTARIOS

• Zevi con F. L. Wright

MTM.- *Veamos tus comentarios.*

JDF.- Serán muy breves. Me muevo mal en ese orden de ideas que te es tan caro. Ya de entrada, la discrepancia con Zevi es total. "Es innecesario decir que la respuesta no judía, en cualquiera de los casos, es anti-semítica". Bueno. ¿Y Wright, por ejemplo? ¿Es anti-semítica la respuesta de Wright? etc.

MTM.- *También surgen nombres de tu predilección, como Sartre.*

JDF.- Pienso que ese tema requeriría un tratamiento más extenso por nuestra parte. Incluso, desviándonos del tema concreto, recordando la polémica entre Koestler y Sartre y las "medias-virgenes", como las llamaba el húngaro.

MTM.- *También parece perceptible un cierto nerviosismo de Rosenberg en cuanto a lo que denomina "Arte cristiano".*

JDF.- Inevitable. Las lecturas de ese orden conviene aclararlas mucho más. Recuerdo una curiosa lectura del Panteón que me dió José Luis Arana, hablando del óculo superior no ya en términos de Spengler o Zevi, sino en clave nada menos que egipcia. Se refería al ojo de Osiris, o algo pa-

recido. Rosenberg dice que, durante su estancia en Egipto, los judíos, literalmente aplastados por el arte y la noción de escultura, debieron padecer pesadillas. Y ya volvemos a la idea de la pesadilla, la nightmare, yegua de la noche, de la que hablaba Borges.

MTM.- *También es curiosa la referencia, alternativa a lo que señalas, de las esculturas-miniatura, las cosas en miga de pan...*

JDF.- Estoy pensando...

MTM.- *Ya me lo imaginó.*

JDF.- Es muy obvio. En la extraña proliferación de museos de objetos en miniatura que hay en España. El arquitecto Javier Sánchez Elegido regenta alguno muy notable. ¿Tienen matriz hebraico esas artesanías?

MTM.- *También surge en Rosenberg la actual tradición anti-arte como vinculada al fenómeno.*

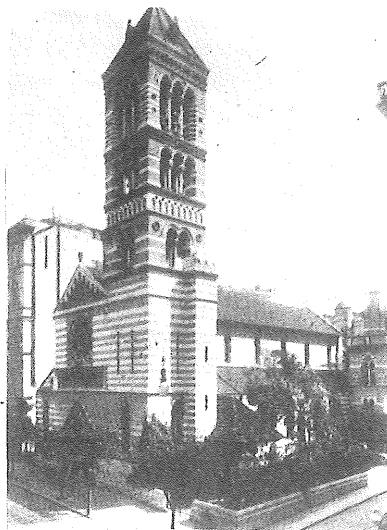
JDF.- Oteiza en ese terreno es más escéptico. Suele referirse al aparente justificativo de poner anti a todo y ya están las cosas legitimadas. Anti-lo que hacen, nos aclara. No creo que eso sea muy judaico.

MTM.- *¿Te has fijado en la portada del libro de Rosenberg?*

JDF.- Claro está que sí. Se habla tan poco de Steinberg... Creo que pertenecía al equipo de artistas de la Galería Maeght, con Chillida, Palazuelo, Calder... Rastrear los orígenes hebraicos de Steinberg (que, me parece, se graduó como arquitecto en Italia) sería apasionante. Hace años, vi un programa televisivo sobre él, donde consideraba a la ciudad, la gran ciudad como un laberinto, sembrado de infinitos minotauros, todos nosotros... Tampoco sé si esto es muy hebraico... En ese orden de ideas, si Rosenberg hubiera escrito su artículo veinte años después, ya dentro del terreno del humor, o del metahumor como se quiera, hubiera debido referirse a Woody Allen por ejemplo, a la ilustre serie de sus precedentes, Marx Brothers, Jerry Lewis, etc... ¿Como encaja ese panorama en la ecuación? El tema es complicado. .

MTM.- *Y muy diversos los acentos de Rosenberg y Zevi.*

JDF.- Así es. Siempre nos ocurre lo mismo. Casi sólo nos queda el denominador común de la night-mare.



RECONSIDERACIONES

- Primera Iglesia protestante en Roma de G. E. Street.

MTM.- *Generalmente, es conveniente volver a examinar las cosas que decimos.*

JDF.- ¿Por qué dices eso?

MTM.- *Releo la transcripción de la conferencia de Zevi, del artículo de Rosenberg, de nuestros comentarios y creo, contra lo que pensamos entonces, un poco cansados quizás, que convendría profundizar un poco más en todo aquello sin la premura o la fatiga otorgada por el análisis inmediato de los textos.*

JDF.- ¿Propones que volvamos sobre ello?

MTM.- *Eso es. Pero con más calma. Aunque, inevitablemente, se producirán reiteraciones.*

JDF.- Me parece bien. Hay situaciones basilares en la poética zeviana y ésta es una de ellas. Aunque repitamos cosas ya dichas, quizás nos encontremos ahora en mejor disposición para comentar más ampliamente lo ya expuesto.

MTM.- *Perfectamente. Quisiera también volver, en algún momento, sobre algunas ideas apuntadas en el guión inicial. Lo vuelvo a leer ahora y me produce un cierto rubor, una cierta sensación de apresuramiento rudimentario.*

JDF.- Pues muy bien. Haz lo que quieras.

MTM.- *He tomado unas notas al respecto que pueden servirnos de gui3n para el di3logo.*

JDF.- De acuerdo de nuevo. La verdad es que no hago m3s que asentir a todo. Soy el mejor interlocutor que existe.

MTM.- *Muy bien. Veamos. Zevi, historiador; sobre todo y ante todo, historiador. Su "diez" en Historia est3 ya en su lista de calificaciones del Liceo Tasso del curso 1935-36 (sus peores notas, un "seis", corresponden a Educaci3n F3sica, Cultura militar y Lat3n). Uno de sus primeros recuerdos infantiles es, como antes ve3amos, la Iglesia, la primera Iglesia protestante construida en Roma, del arquitecto ingl3s George Edmund Street, con su campanario asim3trico en la esquina (Zevi habla, despu3s, eso no lo hemos dicho, de la relaci3n de William Morris y Edward Burne-Jones con Street). En 1938, ya en la Facultad de Arquitectura, y tras obtener otra vez la m3xima calificaci3n en Historia (30 sobre 30), Zevi se declara ya un medievalista y contra el gigantismo, la vulgaridad y la megaloman3a de la arquitectura romana. En uno de sus primeros discursos, ataca sin piedad a la Antigüedad greco-romana, al Renacimiento y al Barroco –en Italia, precisamente– mientras que defiende la tradici3n medieval como la 3nica capaz de inspirar una arquitectura italiana aut3nticamente moderna: esa arquitectura del Duecento o el Trecento, descriptiva, popular, flexible, modesta, coral, a escala humana, enemiga de los "3rdenes" y del "orden" preconcebido, libre de los cánones, los dogmas sint3cticos, la simetr3a y las proporciones.*

JDF.- Bien, has precisado algo de lo dicho anteriormente. Yo creo que de nuevo surge aqu3 la crispaci3n, ya insinuada, sobre el recuerdo infantil de una iglesia cristiana, de alguna forma relacionada con Morris, que reaparecer3 a lo largo de toda su vida y, lo que es m3s extraño, con un pintor prerrafaelista, Burne-Jones, a quien tambi3n debo colocar, personalmente, entre uno de mis primeros recuerdos infantiles. La tensi3n creo que puede generalizarse hasta su proemio neo-medievalista, Camillo Boito o Dom3nech y Montaner, incluso la fisi3n sem3ntica, en un per3odo que puede signarse tambi3n, ampliamente, bajo un signo cristiano. No s3 por qu3, y en coincidencia con estos momentos de ahora, pienso en el famoso dictum "Hacia una nueva Edad Media", como ant3tesis del voluntarismo finalista de Oteiza, en una clave o de Fukuyama en otra. Tambi3n en las visiones soi-disant "cient3ficas", parec3a preanunciarse un final de la Historia, una revoluci3n definitiva que quiz3s Zevi rechace. Tambi3n Oteiza ha intentado, incursionando por las f3rmulas matem3ticas o biol3gicas, dar un espesor cient3fico a

sus enunciaciones. Zevi no es así. Dios, como el artista de vanguardia que conocemos, dejaba el cuadro sin acabar, quizás definitivamente.

MTM.- *Bien. Vuelvo a retomar el hilo de mis notas. Me decías, hace pocos días, que uno siempre se define contra algo. Pues, si es así, Bruno Zevi, en su Autobiografía, se define contra todo eso que encierra el clasicismo, o mejor el academicismo arquitectónico, contra lo mismo que está el medievalismo defendido en sus años de estudiante: contra los órdenes, el orden preestablecido, los cánones, los dogmas sintácticos, etc. etc. Zevi, durante toda su vida, ha defendido la línea de la arquitectura moderna y trazado una tradición a partir de ella. Zevi, es así de sencillo, como hemos visto, contra el Clasicismo y la Academia de la misma manera que Rossi, en su "Autobiografía científica" está contra la arquitectura moderna, contra el Movimiento Moderno y las vanguardias.*

Los dos libros, el "Zevi su Zevi" y la "Autobiografía científica", se publican con sólo cuatro años de diferencia (1977-1981) y, probablemente, fueron escritos al mismo tiempo. Zevi es trece años mayor que Rossi y ambos han vivido gran parte de su vida en Venecia. Los dos han viajado a América y conocen bien su arquitectura. Los dos se declaran admiradores de la cultura vienesa y centroeuropea y confiesan saber poco alemán. Es una tentación poner frente a frente ambas autobiografías; sus modos de narrar, sus referencias, sus personajes y, sobre todo, sus posiciones y los argumentos que las sustentan.

Lo haremos, si te parece, después, con calma. Aunque, inevitablemente, el fantasma de Rossi nos perseguirá a lo largo de estas conversaciones.

JDF.- Evidentemente. Eso también merece ser analizado con detenimiento.

MTM.- *Sólo un paréntesis antes de abandonar el tema. Creo que Venturi lo hizo mucho mejor que Rossi, en los años sesenta, cuando plantó cara a la modernidad y ofreció su alternativa figurativa en "Complexity and Contradiction in Architecture". Además, si uno examina cuidadosamente la trayectoria de Robert Venturi, se dará cuenta de cuál es, y ha sido siempre, su actitud ante la arquitectura moderna. Rossi sólo salva a Loos y, perdonándole un poco la vida, a Mies (!). Bueno, pero volvamos a Zevi.*

JDF.- Un momento. Lo que resulta clarísimo de lo que señalas es que Venturi lo hace mucho mejor. En algún sentido, Venturi, especialmente en lo que supone como traslación arquitectónica de la aventura Pop-Art, podría ser entendido como un apéndice singular de la prédica de Zevi. Y el otro, verdaderamente, no. Estos días estuve leyendo una autobiografía de Jerry Lewis, en donde al lado de mostrar la presión de los ambientes semíticos en Estados Unidos –sus orígenes familiares son

rusos- nos cuenta que en su nacimiento, el médico se mostró alarmado por su desarrollo cerebral, dado que, en el difícil parto, parece que su cerebro estuvo desprovisto de oxígeno durante tres o cuatro minutos. En ese sentido, pensaba en una hipótesis sobre la carencia de oxígeno en el cerebro de algunos de los contrincantes de Zevi, en los delirios de las Autobiografías científicas y desoxigenadas.

MTM.- Ya que hablamos de autobiografías. Tras leer atentamente su texto autobiográfico, el mencionado "*Zevi su Zevi*" de 1977, hemos enumerado una serie de temas en torno a los cuales podíamos comenzar a hablar, a desentrañar nuestra propia visión del personaje Bruno Zevi. Podrían ser, enumerando de nuevo las ideas expuestas en el guión: Los datos biográficos; Zevi historiador; la herencia de Croce; la emigración, el exilio; la actividad editorial; el compromiso con la arquitectura orgánica; Viena y Venecia; filias y fobias; la revista "*L'Architettura: cronache e storia*"; la promoción institucional; la enseñanza, la cátedra; la lucha política; la práctica de la arquitectura; la concepción espacio-temporal (hebrea) del arte; Zevi y el arte moderno.

Podríamos comenzar por cualquiera porque, en definitiva, son partes de un único discurso, tenaz, insistente, con los mismos supuestos intelectuales. Zevi escribe muy bien, es capaz de hacer discursos y transcribirlos al pie de la letra, sin que pierdan una gota de su eficacia; su relato tiene un raro aire de objetividad, de así son los hechos o así fueron, sin concesiones sentimentales, poéticas o anecdóticas. Es un maestro del comentario, y no sólo de obras de arquitectura sino de escritos de otros críticos o historiadores, y de los argumentos con que sustentar una posición, incluido el ataque despiadado a sus enemigos. Y, sobre todo, Bruno Zevi es un hombre de una inmensa cultura, ya hablaremos de su conocimiento de la tradición arquitectónica americana, por ejemplo, o de los historiadores vieneses y alemanes. Zevi ha fundado multitud de revistas a lo largo de toda su vida, algunas han durado sólo unas semanas, otras decenas de años; y ha escrito libros de historia, monografías de movimientos y arquitectos, comunicaciones a Congresos, etc. etc. No es fácil hablar, escribir, sobre alguien que lo ha hecho tan bien.

JDF.- Has señalado una característica muy significativa. Zevi escribe muy bien. Es un maestro de la comunicación escrita. Y oral. Y, por ejemplo, por concretar, Rossi escribe muy mal, deviene infinitamente aburrido, confuso. La Arquitectura de la Ciudad es uno de los ladrillos más consistentes, prácticamente refractario, de la literatura moderna. Yo situaría, por antífrasis, los comentarios de Zevi a Antonio Gaudí en las primeras ediciones de la Historia Moderna. Y volvemos al tema de la oxigenación cerebral. Pero nadie, por lo menos entre nosotros, se atreve a decir que la Arquitectura de la Ciudad es un libro insoportable, el texto de un anti-escriptor, casi una parodia de sí mismo... Pero, desviándome,

aunque decías que ibas a insistir en el tema hebraico, no lo veo, hasta el momento, por ninguna parte.

MTM.- *Déjame tiempo. Estaba calentando motores. Ahora llegamos. Por ello, quizás, me gustaría ahora empezar por esa cuestión concreta que el propio Zevi trata al final de su libro y que, seguramente, con la de su actividad política, es una de las que sus detractores podrían tomar como blanco de descalificación. Hablo de todo lo relativo a la mencionada concepción hebrea del arte, que Zevi llama concepción espacio-temporal, al protagonismo que se concede al tiempo frente al espacio, a la identificación de la temporalidad con la situación particular del pueblo judío. Un tema espinoso, sin duda, en el que ni desde dentro ni desde fuera puede uno ser inmune a la crítica. Podemos hablar en relación con otros autores, que nos permitan mejor identificar las posiciones de Zevi y su significación dentro del mundo de la arquitectura y el arte contemporáneo. Pocos meses antes de publicar su "Zevi su Zevi", había muerto Guido Zevi, ingeniero comprometido con la causa judía, a quien su hijo dedica como homenaje un dibujo de Hans Poelzig en el Editorial de "L'Architettura".*

JDF.- Parece que nos adentramos en el tema. En relación con la muerte del padre y el dibujo de Poelzig, siempre me he preguntado si el padre de Zevi conoció a Poelzig. A propósito, en la serie de fotografías familiares, me resulta curioso comprobar que Zevi se parece simultáneamente, a su padre y a su madre, tan distintos entre sí. No suele resultar frecuente esa simbiosis, tan asombrosa...

MTM.- *También es curioso que dos años antes, en 1974, y con motivo del Congreso de la Comunidad Israelita celebrado en Roma, Bruno Zevi pronuncia el citado discurso titulado "Hebraísmo y concepción espacio-temporal del arte", que incluye, completo, al final de su libro. Es éste, como hemos visto, un texto amplio, pero al mismo tiempo sintético, donde aparecen todas o casi todas las componentes del pensamiento de su autor. El protagonista: el tiempo; el enemigo: el espacio, identificado con la idolatría y, cómo no, con el clasicismo.*

JDF.- Y quedaba por mencionar la alternativa de Rosenberg.

MTM.- *Para ello, demos un salto brusco. Casi coincidiendo con la publicación del "Zevi su Zevi", en 1978, muere en Nueva York el crítico de arte Harold Rosenberg, también judío, y el gran impulsor, junto a Clement Greenberg, del Expresionismo Abstracto. Harold Rosenberg había pronunciado, a su vez, ese discurso en 1966 con motivo de la inauguración de un Museo judío en que se trata la posibilidad de que exista un arte específicamente judío. (Este discurso,*

aparece recogido en una colección de sus escritos, publicada en 1973, y su título es "Is There a Jewish Art?"). El tono del discurso, como hemos visto, es absolutamente distinto al de Zevi, otra vez estamos en el contraste entre la crítica americana y la europea, pero valdría la pena recorrer alguno de sus argumentos y ponerlos al lado de los de Bruno Zevi.

Pero, antes, otro dato. Rosenberg fue el crítico de arte de la revista "The New Yorker", en la que otro eminente judío publica sus dibujos; es Saul Steinberg, quien publica en los años cincuenta (hay una reedición de 1979) un libro titulado "The Passport", cuyos dibujos tienen que ver con documentos falsos, pasaportes, certificados, diplomas, etc., con el viaje, con el tiempo. En su primer libro, "The Art of Living", Steinberg había dibujado un reloj moviendo sus manillas desde las 12.05 a las 12.45 en una serie de viñetas.

JDF.- También De Chirico había manejado muchos relojes, en sus estaciones, etc. Aunque te haría una precisión. "The Art of Living" no es el primer libro de Steinberg. Durante la guerra, no sé si como periodista o corresponsal, editó algunos en un formato mucho más pequeño, mucho menos crípticos. Aunque, por otro lado, cabe la pregunta ¿Y qué tiene todo esto que ver con Zevi?

MTM.- Quizás más de lo que parece. Saul Steinberg, rumano, exiliado tras sus estudios en Italia, arquitecto dedicado a dibujar en revistas, relacionado con el ambiente artístico de los Rothko, de Kooning, Pollock y de sus críticos oficiales. Steinberg haciendo del paso del tiempo –de las 12.05 a las 12.45– el tema para sus dibujos. Frente al reloj del frontón del teatrino de Aldo Rossi, con las manillas detenidas a las cinco, las negras cinco de la tarde de Ignacio Sánchez Mejías que recuerda folklóricamente el propio Rossi. Los españoles tenemos pero que muy mala suerte. El gesto vivo del Expresionismo abstracto, la acción, frente a la inmovilidad de los amantes del orden o, cuando más, de un "desorden razonado y discreto". Zevi, también al final de su libro, habla de Jackson Pollock como el prefigurador del paisaje moderno.

Uno de los dibujos más famosos de Saul Steinberg es el de un hombre dibujándose a sí mismo; una figura en el trance de realizarse, siempre incompleta, naciendo de sí misma. De qué distinta manera habla Rossi de lo incompleto, del fragmento, cuánto más dura, como un jarrón haciéndose pedazos...

La continuidad de que habla Zevi, el modo continuo de narrar de que él mismo habla en relación con Franz Wickhoff, tal vez tiene que ver con estas viñetas de Steinberg más que con cualquier otra cosa en el arte moderno. Como la identidad, la búsqueda de la identidad característica del pueblo judío, con esta obsesión de Saul Steinberg por las firmas, los documentos, las huellas dactilares. Harold Rosenberg dice que, si es que hay un arte judío, éste sería el caracterizado por la relación individual con el arte, por el individualismo de cada artista.

JDF.- Resulta curiosa esa asociación que estableces. Creo que esta relación Steinberg-Zevi no se había planteado nunca. Por lo menos, que yo sepa. De todas formas, Steinberg ha trascendido, con mucho, el papel original del "cartoonist" del New Yorker. Era, como antes decíamos, un artista fichado por Maeght. Un día le mostré algunos de sus dibujos a Antonio López, que destacaba, sobre todo, su "inteligencia". En algún momento quise adquirir algunos de sus originales. Chillida me dijo que no me preocupara por el dinero. La verdad es que, tras preguntar su precio, decidí preocuparme muy seriamente y opté por no comprarlo. Aquello me desbordaba. Se lo recordé hace poco y se rió bastante. En fin, eso es lo de menos. Lo que resta es esa inesperada relación Steinberg-Zevi, "modo de narrar continuo", etc. Al fin y al cabo sus orígenes húngaros. Austro-húngaros si se quiere.

MTM.- *No adelantemos las cosas. Hablemos un poco más de Harold Rosenberg.*

Bruno Zevi, en su discurso sobre la concepción hebraica en el arte, hemos visto que parte de una aproximación amplia, interdisciplinar, en que estarían implicadas religión, filosofía, historia, psicología, estética, semiología, etc. También de los nombres de artistas, científicos, intelectuales, judíos como Mahler, Bloch, Schönberg, Chagall, Modigliani, Mendelsohn, Einstein, Chaplin, etc. Después desarrolla su tesis, tras considerar las cualidades más propias, específicas, del Dios y del pueblo de Israel.

Harold Rosenberg, también lo conocemos en su análisis paralelo, comienza haciéndose una pregunta, directa y escueta: ¿Existe un arte judío?. Y, contestando inmediatamente, en el más puro estilo de la crítica americana, con una obviedad. Si hay gentes, u obras de arte, que parecen judíos, aunque realmente no lo sean, es que debe existir alguna marca o sello especial de un hipotético estilo judío, y como en el arte el estilo es todo, la respuesta debería ser afirmativa. También, arte judío, para Rosenberg, podría ser simplemente el producido por artistas judíos; o, alternativamente, en función de su contenido, una tradición artesana ligada a los objetos de uso y los rituales judíos.

Hasta aquí, nada que ver con el enfoque de Zevi. Como siguiendo líneas divergentes.

JDF.- Antes lo apuntaba, creo que la divergencia mayor se establece en términos arquitectónicos. No deja de asombrar la contumacia con que los grandes críticos oficializados americanos, cuando hablan del arte USA, ignoran totalmente la arquitectura. Es como algo endémico. No se trata solamente de arte judío. A Davenport, en su análisis de los años cuarenta, le ocurrió algo parecido. Zevi, ahí, con esa larga cambiada sobre el máximo arquitecto judío no judío, que es Wright, evidencia la sectorización, los tics profesionalizados del columnista eterno que hay en

Rosenberg. Una vez más, Zevi es otra cosa. Pero en fin, dejémoslo por hoy.



• Oswald Spengler

MAS RECONSIDERACIONES

JDF.- De alguna manera, habíamos dejado el hilo de la conversación entre Steinberg y Rosenberg. Presumo que ésta va a ser una conversación dilatada.

MTM.- *Podemos partir de ahí mismo. Porque, en la identificación posible de un arte judío con el que hacen los judíos –Chagall, Modigliani, Soutine, etc.– Rosenberg cita la opinión de Haftmann, un historiador alemán, según el cual el arte judío constituiría una tercera vía, minoritaria, entre el modelo de arte mediterráneo y el germánico.*

Aquí sí podría surgir una aproximación con Zevi, e incluso también una cierta discrepancia, ya que Zevi tendería a situar su concepción hebrea del arte totalmente del lado de lo germánico (que Haftmann caracteriza como expresionista, Bauhaus... subjetivo, metafísico, especulativo) en contra del mediterráneo (caracterizado por el mismo autor como la racionalidad, armonía y sensibilidad). Con algunos matices, contra lo mediterráneo, contra lo clásico, estarían para Zevi tanto la concepción centroeuropea del arte como la hebrea.

Es cierto que todo es una simplificación, habría muchas excepciones (historiadores como Winckelmann, arquitectos como Schinkel, al que tanto se refiere Aldo Rossi...). Pero, esencialmente, la tradición germánica, gótica, medieval, anticlásica, parece estar, para Bruno Zevi, mucho más acorde con la sensibilidad hebrea que la mediterránea, la clásica.

JDF.- Eso es evidente. Incluso volviendo al lejano recuerdo de la iglesia de la infancia. En ese terreno, volvería a insistir en la relativa censura que Zevi aplica a su discurso omitiendo las referencias a Spengler. Verdaderamente, un acuerdo entre el sentimiento faústico y el pensamiento hebraico es demasiado problemático (aunque Spengler, bajo otros nombres, pensamiento mágico, artistas siríacos, arábigos, se detiene mucho en el tema). Personalmente sospecho que, afortunadamente, como auténtico hombre de cultura, aunque nunca me lo dijo, Zevi conoce bastante bien a Spengler. Esa visión suya del manierismo, como del mundo derrumbándose, el lenguaje de la crisis, que gusta de ilustrar con un espléndido lienzo de Julio Romano, podría entenderse también en esos términos. Ahora mismo, la dimensión apocalíptico-manierista cobra nuevo sentido. Y, por retorsión, quizás llegaremos, paradójicamente a un matiz hebraico del pensamiento spengleriano. De nuevo, vuelvo a pensar en Chillida.

MTM.- *Un paréntesis ahora. Rosenberg y Zevi citan, de manera muy diversa, a Jean Paul Sartre en relación con la cuestión hebrea. Ambos, además, se refieren al mismo texto, el titulado "Anti-semitismo y los judíos". Rosenberg lo hace para culpar a Sartre de difundir esa imagen del judío incapaz de hacer arte y dedicado al dinero; la idea de Sartre sería que, mientras los judíos son capaces de construir teorías matemáticas y metafísicas, carecen de la sensibilidad y la continuidad con las cosas físicas necesarias para la creación del arte.*

Sin embargo, Bruno Zevi se refiere a Sartre como un defensor de los derechos de los hebreos, cuando dice que nadie vivirá con seguridad, mientras los hebreos no obtengan sus derechos... su destino es el destino de todos los demás. En el mismo sentido, se refiere al filósofo Theodor W. Adorno, quien ataca el pensamiento de dominio y violencia, característico del anti-semitismo, con la misma fuerza que ataca al clasicismo como enemigo mortal de la modernidad artística.

Pero estamos cambiando de tema. Para terminar con este largo paréntesis, parece como si también en esta diversa interpretación de Sartre estuviera la esencial divergencia entre América y Europa.

JDF.- Como he planteado en otras conversaciones, yo veo a Sartre de otra manera. Quizás luego podamos volver sobre ello. Un enfoque más expresionista, diríamos. Pero ese es otro problema. Por otro lado, parece acertado tu enfoque sobre la diversidad de encuadres entre la crítica americana (Rosenberg) y europea (Zevi). También sobre eso hemos hablado mucho.

MTM.- *Dejemos entonces a Sartre y volvamos, de nuevo, a Rosenberg-Zevi. Hay un momento en que el crítico americano parece estar más cerca de los planteamientos de Bruno Zevi; cuando se refiere al pintor israelí Yaacov Agam, sos-*

tiene que, aunque todavía no pueda hablarse de que exista un arte judío, podría crearse en el futuro "al dar expresión estética y plástica al antiguo concepto de realidad, que difiere esencialmente del de otras civilizaciones". Rosenberg interpreta esta alusión de Agam como la reacción judía a las imágenes, y también como explicación de sus propios cuadros no figurativos.

La ausencia de imágenes es también uno de los distintivos que Bruno Zevi reconoce al arte hebreo, o a la concepción hebrea del arte. Zevi se refiere al análisis de la Biblia que hace Thorlief Borman, de los pasajes dedicados a la construcción, sin una sola descripción de la apariencia, fotográfica, del objeto. El Arca de Noé se documenta en cada fase y cada detalle de su edificación; la arquitectura no vale por su imagen, sino por su uso. En un sentido parecido, Harold Rosenberg habla de la exclusión del Antiguo Testamento de grabados y pinturas, del rechazo de la imagen como causa de idolatría. Pero, en este caso, Rosenberg, americano, relaciona esta ausencia de imágenes con Walt Whitman, que se limita a catalogar objetos de la escena americana, como habría, según Rosenberg, también "arte encontrado" en el Antiguo Testamento: la túnica de José, la zarza ardiendo, la vara de Aarón, el asno de Balaam,... los hebreos como los primeros inventores del Surrealismo.

En definitiva, por una parte, esta ausencia de imágenes tendría que ver con la abstracción, o una cierta abstracción (Yaacov Agam). Por otra, con los objetos simplemente encontrados, con un cierto Pop Art. Ambos, en el arte contemporáneo, parecen no desagradar a Zevi, quien ignora todo lo que vino después.

JDF.- Bueno. Quizás estés insinuando demasiadas cosas. ¿El arte no figurativo tiene una matriz hebraica? Este sería un tema. No hay becerros de oro. Pero quizás en el terreno arquitectónico la cuestión se complica. ¿Es el espacio el famoso becerro de oro? Y, sin embargo... Habría que preguntarse dónde reside el isótopo del Arca de la Alianza. ¿En Wright? Vuelvo, no sé bien por qué, a pensar en la densidad judía de todas las actitudes de Jerry Lewis tal y como las plantea en su Autobiografía. Y, lógicamente, en la pareja Dean Martin (italiano de origen) y el hebreo Jerry Lewis. Es curioso que una de las pocas, si no la única mención a un libro arquitectónico que hay en la Autobiografía de Jerry Lewis sea, precisamente, al Manantial de Ayn Rand, la novela-biografía de Wright, que Vidor y Gary Cooper llevaron al cine.

MTM.- Es curioso lo que dices sobre Jerry Lewis y el Manantial. ¿Qué vería Lewis en el Manantial? Pero intento volver a lo que hablábamos. Me distraes constantemente con tus asociaciones. En esta comparación entre Harold Rosenberg y Bruno Zevi, en su aproximación a lo que es, o pueda ser, un arte judío, surge finalmente una diferencia fundamental.

La pregunta de Rosenberg, que da título al discurso y al artículo es, realmente, una pregunta sin respuesta. No hay, en su opinión, por qué preguntarse si existe o no un arte judío.

Para Zevi, es exactamente al revés. Desde el mismo título ya se da la respuesta a lo que es esa marca distintiva, hebrea, del arte: la concepción espacio-temporal, que se extiende más allá del arte a toda actividad humana.

JDF.- Así es. Me pregunto si Zevi conocía el interrogante de Rosenberg.

MTM.- *Es un falso interrogante. Porque para Rosenberg, no hay por qué responder ya que, para él, lo distintivo no está en el arte, sino en los artistas. Su conclusión final es, por tanto, otra cosa: el problema judío es un problema de identidad y su manifestación artística la relación individual con el arte (libre de los manierismos europeos, añade), algo que, por otra parte, no es sólo un problema judío, sino de todo el arte del siglo XX.*

El problema de la identidad, de la individualidad del artista, con resultados como los de Rothko, Newman, Gottlieb, Nevelson, Guston, Lassaw, Rivers, Steinberg... diluye la espinosa cuestión de la especificidad de una concepción hebrea del arte.

Rosenberg aparece en la portada, y la contraportada, de su libro caricaturizado por su amigo Saul Steinberg. Ahí está una muestra del arte judío.

Zevi habla del tiempo, esencial en un pueblo marcado por la diáspora, la salida de Egipto y la emigración a Palestina; por las sucesivas diásporas y el nomadismo. E, inmediatamente, generaliza: en la concepción hebrea se privilegia el devenir sobre el ser, la formación frente a la forma como entidad acabada. Y, también, inmediatamente, como hemos visto, identifica a sus enemigos: a) el clasicismo, b) el Iluminismo y c) el cubismo analítico.

JDF.- La polémica de la Tendenza estaba servida de antemano, salvo en lo que respecta a Picasso y Braque.

MTM.- *Creo que Bruno Zevi tiene, al comienzo de su discurso, un momento especialmente brillante, y sorprendente. Antes lo hemos visto, cuando compara a Dios, al Dios de Israel, con un artista de vanguardia, no al revés. Hans Robert Jauss, del que ya hemos hablado en otra ocasión, decía en su artículo titulado "Poiesis" que, en cierto momento, la concepción cristiana y platónica hasta la Edad Media da paso a la "creatio ex nihilo" del artista como Dios, es decir, a la creación libre de modelos; paso que también coincide con el de la cosmología medieval a la biología moderna.*

La biología, el mundo orgánico, nos llevaría a uno de los terrenos más propios de Bruno Zevi. Pero, veamos antes lo que dice del modo de hacer del Dios de Israel.

Es un Dios, dice Zevi, que se toma seis días para la creación del mundo, y el séptimo, descansó. Dios actuando como "un artista de vanguardia", inicia la obra empíricamente, sin saber dónde acabará, y la termina sin rectificar la polivalencia o la ambigüedad. El Dios creador es, para Zevi, una especie de "action painter", que hace de su obra un acontecimiento.

JDF.- Ese es uno de los momentos más brillantes de su exposición. Y de los más arriesgados.

MTM.- *Después, continúa Zevi la argumentación pasando por todos sus temas. Siempre con el anti-clasicismo como motivo principal, que va tomando formas diversas.*

Una de ellas, el Expresionismo. La destrucción expresionista de la forma conectaría, así, con los sentimientos del hebraísmo, con su rechazo del fetichismo, de las leyes autoritarias de lo bello, optando por la ilegalidad y el desarreglo de lo verdadero. Es significativo que Zevi, dentro del conjunto tan heterogéneo de tendencias que configuran el Movimiento Moderno, tome partido decididamente por el Expresionismo, un movimiento nunca realizado completamente. A Erich Mendelsohn, también judío, le dedica uno de sus primeros escritos, que después convertirá en monografía. Quizás hablemos más tarde del Expresionismo, hasta de esa enigmática dedicatoria de un dibujo de Poelzig a la memoria de su padre.

JDF.- No quiero romper tu discurso, pero precisaría que, a la hora del análisis del "fetichismo", como lo llamas, las precisiones de Villapalos entre "icono", e "ídolo", parece añadir algún matiz que convendría tener en cuenta. Zevi ahí habla con mucha claridad.

MTM.- *Bruno Zevi es un defensor de la especificidad de la arquitectura, en sus anotaciones a la concepción historiográfica de Croce habla del espacio ligado a la experiencia arquitectónica, distinto de una espacialidad genérica. Paul Frankl había hecho algo parecido en su intento de llevar los principios generales de Wölfflin al campo propiamente arquitectónico. Pero, de nuevo, no adelantemos cosas; también tendremos que hablar de Croce y Zevi con más detenimiento.*

Lo de Zevi como experto en arquitectura –el "Saber ver...", en definitiva, es sobre todo un método para diferenciarla de las otras artes– venía como preludio de esa otra visión globalizadora que le lleva a ver todos los campos del arte, e incluso la ciencia, como interrelacionados, marcados por una común actitud. Así, insistiendo de nuevo en la concepción temporal (hebrea), se refiere a Einstein y Freud, a Schönberg, a Kafka, Soutine o Mendelsohn como desacralizadores de mitos, combatiendo desde sus respectivos campos los sucesivos becerros de oro.

JDF.- Reitero la necesidad de atender a la distinción establecida por el Rector madrileño. Hablar de "becerros" es simplificar demasiado las cosas.

MTM.- *Sin embargo Zevi es muy preciso, como especialmente certero al elegir sus ejemplos. Habla poco de pintura, únicamente una escueta referencia a los colo-*

res rojo y verde de Soutine. Prefiere detenerse en Schönberg y su cruzada dodecafónica: Schönberg desacraliza la octava, la jerarquía de los sonidos, y lleva a cabo la "emancipación de la disonancia", la emancipación del gigantesco aparato sinfónico y operístico.

Tal vez no tantos lo sepan, aunque se hable mucho de dodecafonismo y de Schönberg; la serie dodecafónica contiene necesariamente los doce sonidos, en cualquier orden, pero sin que ninguno pueda repetirse cobrando así prioridad sobre los demás. Es así como se anulan las jerarquías de la octava, con su tónica, dominante, etc.

Y vuelve a hablar de música en relación con el lenguaje; es obligado que todo buen escritor se interese por el lenguaje, y Zevi lo es. Se interesa por las palabras, por las letras, la Z de su apellido (habla de ello, como hemos visto, al comienzo del texto, citando a Roland Barthes, también interesado en la última letra del alfabeto, la letra Z).

JDF.- Insisto de nuevo, pidiendo atención a lo que puede haber de humor en esa glosa.

MTM.- Habla Zevi de la música de Mahler —grandiosa antología de magma y contaminación, de cantos populares y comentarios eruditos— como semejante al "yiddish", una lengua sin gramática, en la que tienen cabida todas las palabras extranjeras. El "yiddish" es, para Bruno Zevi, un montaje aleatorio, irreductible a estructuras sintácticas y gramaticales, un auténtico bricolage.

No sé si es posible que exista una lengua así. En todo caso sería todo lo opuesto a lo que la mayoría de los lingüistas piensan de la estructura del lenguaje. Chomsky, por ejemplo, o también Northrop Frye, quien titula uno de sus libros precisamente "The Stubborn Structure", citando un pasaje de la "Jerusalem" de Blake. ("Stubborn" significa algo así como inflexible, terco, obstinado).

Parece que Zevi ve en el "yiddish" un paradigma de la situación deseable para cualquier lenguaje; sin reglas fijas, dispuesto a incorporar elementos de cualquier origen... y, sobre todo, anticlásico. En el lado opuesto estaría el Iluminismo, con sus ideas universales de igualdad, de paridad de derechos. Con el clasicismo, el Iluminismo sería otro de los mortales enemigos de la concepción artística defendida por Zevi. Quien, por cierto, dice también que éste (el Iluminismo) utiliza la abstracción como instrumento para liquidar lo concreto.

JDF.- Es asombrosa la heterogeneidad real de las matrices del pensamiento de Zevi. No es lo mismo el pensamiento hebraico que Croce, o éste que el dodecafonismo. También es curiosa su precisión en este campo aparentemente tan diverso. En general, he observado que los malos pianistas tienden a "empastar" su fraseo con acordes más o menos brillantes. Zevi, por el contrario, es muy preciso. Rossi, por el contrario, es considerablemente "más empastado".

MTM.- *Vuelvo a otra idea que has apuntado anteriormente. En algún momento, hemos relacionado la abstracción, pictórica, con la ausencia de imágenes y la anti-figuratividad del arte judío. Ahora, por el contrario, la abstracción parece situarse en el campo opuesto, el del enemigo de lo concreto. Siempre parece haber problemas con la definición de la abstracción. Theo van Doesburg, uno de los personajes más zevianos, consideraba la abstracción como derivada de la naturaleza; tal vez ésta es la abstracción que más conectaría con el pensamiento orgánico de Zevi en relación con la arquitectura.*

JDF.- *Estamos en el eterno problema de los términos. Los argentinos, durante una época, Maldonado y también Oteiza, solían gustar de manejar el término "concreto". Pero esto no significaba necesariamente oposición a lo que se ha venido entendiendo como "arte abstracto". Conviene tener atención.*

MTM.- *En ese orden de ideas que apuntas, Zevi se manifiesta siempre defensor de lo concreto; ésta podría ser entonces la raíz de su rechazo de una abstracción (iluminista) entendida como generalidad y eliminación de los rasgos individuales. En el mismo sentido, reconoce que el hebraísmo en el arte se manifiesta, se concreta, en el movimiento expresionista. Esta es una de las visiones más iconoclastas de Zevi, que señala como valor lo que para casi todos es el gran fracaso del Expresionismo: el único movimiento dispuesto a demoler todos los tabúes estéticos y lingüísticos sin reconocer inmediatamente otros... el único con la valentía de desestructurar sin reestructurar, de temporalizar sin una visión espacial alternativa.*

Aunque en algún aspecto podría disentir, creo que no hay mejor modo de comenzar a hablar del Expresionismo, ese gran olvidado de la arquitectura y el arte moderno.

JDF.- *Ya estamos en uno de tus terrenos favoritos...*

MTM.- *Y también estamos, por fin, en la arquitectura. Comenzando por el reconocimiento del terror espacial como constante de la historia de la arquitectura, el espacio sentido como negatividad y el posterior espacio estático de los monumentos como el Panteón romano. Después, a partir de la época tardo-romana, las catacumbas, las basílicas cristianas, la historia en el camino para reconquistar la temporalidad. Con el apoyo de los vieneses Wickhoff y Riegl, ya hablaremos después de ellos, arranca de aquí el Zevi historiador y crítico de la arquitectura.*

JDF.- *Aunque, como dijimos, faltan las referencias a Spengler...*

MTM.- *Bueno. La línea histórica trazada por Zevi es ésta: la del espacio dilatado del mundo bizantino; del contraste direccional de las catedrales góticas; de la asi-*

metría; de los circuitos; de la simbiosis entre edificios; de las plazas y calles de la ciudad medieval; de la dinámica urbana y los espacios comprimidos y expansivos del período barroco; etc. etc. Una línea que es, simultáneamente, surcada por la permanente lucha entre el tiempo y el espacio, entre la libertad y la constricción, entre invención y academia, entre... El Renacimiento combatido por el manierismo; que reemerge tras Miguel Angel y es combatido por Borromini; reaparece en el neo-clasicismo y es combatido en el Movimiento Moderno. La mayoría de los historiadores conciben el camino seguido por los movimientos artísticos, y arquitectónicos, como una sucesión de estos momentos alternativamente académicos y libertarios, de búsqueda del orden o de alteración y ruptura del orden establecido. La diferencia, y también la diferencia de Zevi, está en la identificación de estos movimientos, el detectar diferencias donde otros han visto uniformidad, y también en la alineación a uno u otro lado.

En este sentido, la postura de Bruno Zevi no puede ser más clara, porque ha sido él mismo quien se ha encargado de hacerla clara. Y también lo es, por ejemplo, la de Aldo Rossi defensor a ultranza del orden, aunque su "Autobiografía científica" sea lo más opuesto a un texto claro.

JDF.- Haciéndote la segunda voz, quizás convendría precisar algo. Creo que una de las divergencias más graves entre Tafuri, que parece bastante más inteligente que Rossi, y Bruno Zevi, se basa en que aquél ve una posibilidad de "diversas" historias de la arquitectura, mientras que Zevi contempla solamente la viabilidad real de una sola.

MTM.- *Desde ese punto de vista toda la cronología comienza a complicarse en la arquitectura moderna. Me sorprende la capacidad que ha tenido Tom Wolfe para trazar una cronología del arte —la pintura— americano del siglo XX que, cuando menos es coherente, sea finalmente verdadera o falsa. Con la arquitectura moderna es tan difícil... Y éste es uno de los objetivos, y no seguramente el menos importante, de la Historia de la arquitectura moderna de Bruno Zevi. Y también uno de los terrenos de disputa preferidos por los historiadores de la modernidad. ¿Qué fué antes y qué después? ¿Quién deriva de quién?... las cuestiones de toda historia del arte, antigua o moderna.*

JDF.- Reitero. ¿Se trata de un solo recorrido válido o son varias, diversas las posibilidades?

MTM.- *Lo malo, o lo bueno, es que llega Wright y lo desbarata todo. Toda la cronología de la arquitectura moderna, o de la arquitectura del siglo XX si se prefiere, queda alterada con la presencia de este hombre, Frank L. Wright, que atraviesa la modernidad sin sentirse nunca plenamente integrado en ella. Todo el tejido construido por Bruno Zevi en torno a la arquitectura orgánica está marcado por esta alteración cronológica que produce Wright, su gran héroe, el más*



• Wright con Zevi

grande arquitecto desde la época de las cavernas hasta nuestros días, según dice al recibirle en Roma en 1956. También se quiebra con él la línea hebrea en la arquitectura; tras el Expresionismo y Mendelsohn, dice Zevi, la mayoría de los arquitectos hebreos y sus ciudades se hacen racionalistas. El pensamiento hebreo culmina en el máximo genio de la historia arquitectónica, el no-hebreo Frank Lloyd Wright.

JDF.- Con su personal Fountainhead, de Jerry Lewis. Y John Dos Passos, y tantos otros...

MTM.- *En Wright está el rechazo, explícito, de la arquitectura griega y de la enseñanza académica del Beaux Arts de París. Para Wright son los máximos calificativos de Bruno Zevi. En segundo plano quedarán incluso van Doesburg y Mendelsohn, Terragni y Asplund, a quienes dedica monografías. La arquitectura orgánica y Wright serán su gran tema de por vida; Wright representando, sobre todo en sus últimas obras, Fallingwater y el Guggenheim, la victoria del tiempo sobre el espacio, la culminación de una arquitectura de acción, dispuesta siempre a conquistar mayores ámbitos de libertad en la conducta humana.*

JDF.- Hablemos de su relación directa con él. Eso también puede resultar iluminador.

MTM.- *Bruno Zevi, sin embargo, tiene un contacto personal con Wright muy limitado, a pesar de su ofrecimiento de un lugar en Taliesin. Una conferencia en Roma, de varias horas, la visita a una Trattoria con comida y bebida excesiva, y luego... mejor continuar siendo el discípulo con la distancia de seguridad del océano.*

Antes, en 1951, Wright había recibido el doctorado "honoris causa", en Venecia, en el Palacio Ducal.

JDF.- No sé si "discípulo" es la palabra más adecuada... San Pablo, más bien. Personalmente creo que Zevi acertó una vez más al negarse a ir a Taliesin, a dirigir aquello... Hay cosas que, realmente, no pueden ser...

MTM.- Y también estaban los otros nombres, la segunda línea soberana. Por ejemplo, Zevi había conocido a Alvar Aalto en Nueva York, en 1946, y también reciben el doctorado "honoris causa" en Roma, tras ganar Bruno Zevi la cátedra en 1960, Lewis Mumford, Richard Neutra y Hans Scharoun. Todos estos nombres son significativos.



• Zevi con Louis Kahn



• Richard Neutra y Hans Scharoun

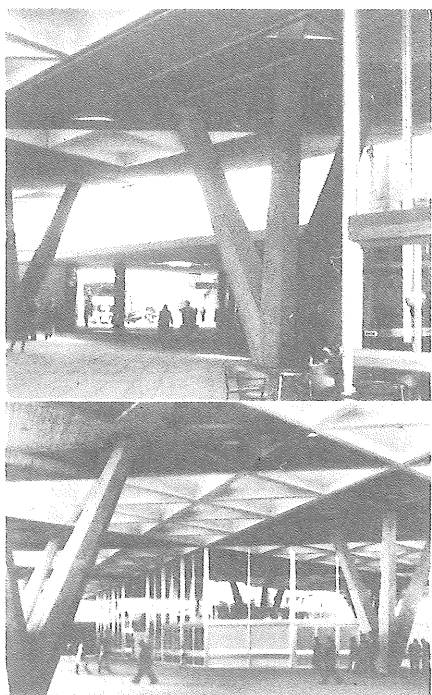
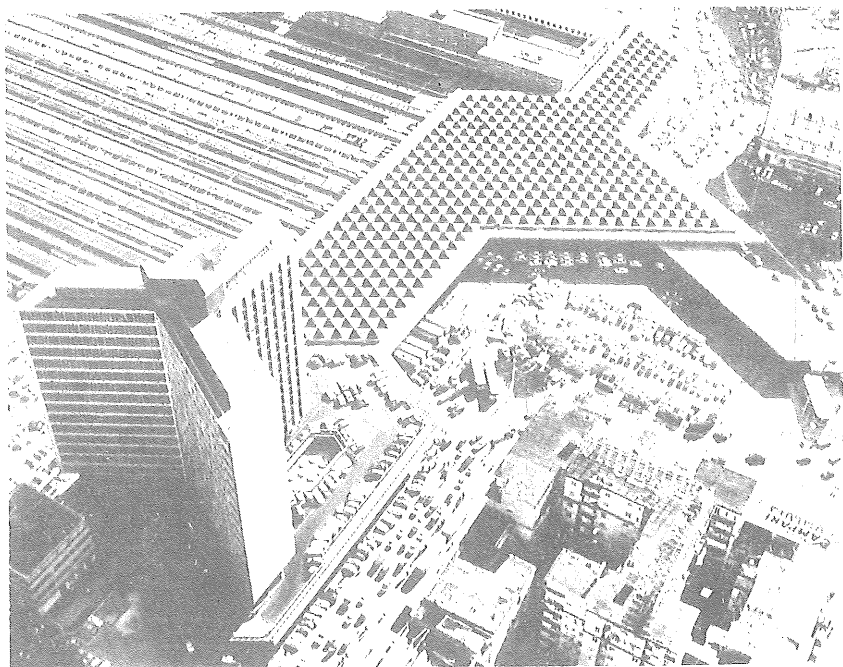
JDF.- Pero de otro orden...

MTM.- Sin embargo, con ellos entramos ya en el terreno de los personajes de Zevi, de su compromiso con la arquitectura orgánica, de su actividad universitaria, la enseñanza, de sus relaciones con América, Viena, etc.

Deberíamos acabar, por ahora, con este recorrido por Zevi ofreciendo una síntesis de su pensamiento a través de esa concepción espacio-temporal o hebrea del arte. Cerrada con Wright, con un no judío, y en América.

Pero hay todavía muchas cosas que podríamos discutir más separadamente. El propio Zevi lo hace muy bien al ordenar su libro autobiográfico como una sucesión de acontecimientos separados, cuyas relaciones nacen del simple hecho de estar juntos, de pertenecer al mismo personaje. Aldo Rossi hace lo contrario, una especie de larguísima introducción —¿a su obra?, ¿a su modo de pensar?— realmente intangible.

JDF.- Ininteligible, diría yo... Creo que era Nietzsche quien decía algo así como que la mejor forma de simular profundidad es encenagar las aguas... Parecen profundas cuando, en realidad, no hay casi nada. De todas formas, creo que te has apresurado un tanto al final. Antes he hablado de la heterogeneidad de los puntos de referencia zevianos. Este del hebraísmo no es más que uno de ellos. Tendríamos que detenernos un tanto en los otros, bastante diversos. Van Doesburg, por ejemplo, dudo que nazca solamente del pensamiento hebraico. En su mismo arranque, en el del estudio de Zevi, se parte de Croce. Y pueden citarse otros ejemplos. Podemos irlos viendo ordenadamente. Hay otra cosa, sobre la que quizás volvamos en otro lugar. Ya lo he apuntado, creo. Una de las pocas lagunas que deja Zevi en su análisis espacial, me parece, es el Chillida maduro. Tendremos que detenernos en ello.



• Estación central de Nápoles, 1955
Bruno Zevi y colaboradores

• • CUARTA PARTE

LAS POLEMICAS

JDF.- Podemos referirnos, ahora, a otro vector constante en la trayectoria zeviana, como es el de las polémicas con otros arquitectos e intérpretes.

MTM.- *Ese sí que es otro de sus invariantes. Lo más conocido es lo de Giedion pero, evidentemente, hay otros.*

JDF.- Por ejemplo.

MTM.- *Por ejemplo, Niemeyer. Un reportaje sobre Brasilia, publicado en el número de Octubre (1991) de la revista "Progressive Architecture", comienza con una cita de Zevi y su definición de esta capital como "ciudad kafkiana". Sigue una entrevista con Oscar Niemeyer, todavía arquitecto activo a los ochenta y tres años.*

Las relaciones de Zevi con Niemeyer, como con muchos otros arquitectos, han sido siempre bastante difíciles. Zevi mismo habla de su crítica feroz a toda la empresa de Brasilia, desde el punto de vista social, urbanístico y arquitectónico. Su encuentro con Niemeyer allí, en 1959, con motivo de un Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en vísperas de la inauguración oficial de la capital, provocó un tenso saludo entre ambos. Niemeyer, mayor y en su terreno, estrecha la mano a Zevi diciéndole que un opositor tan coherente y leal es, en definitiva, un amigo.

No todos han hecho lo que Niemeyer.

JDF.- En ese tema ha insistido mucho a lo largo de los años. Curiosamente hay menos referencias a Lucio Costa que al propio Niemeyer.

MTM.- *La verdad es que, generalizando algo más, Bruno Zevi no tiene pelos en la lengua, dice lo que piensa y esto le acarrea, le ha acarreado, no pocas enemistades, principalmente de arquitectos. Los comentarios que hizo sobre el edificio Pan Am de Nueva York parece que enfurecieron a Gropius; son conocidas sus reservas sobre el Seagram y la Galería de Berlín de Mies; por no hablar de sus más que malas, inexistentes, relaciones con Aldo Rossi y otros representantes italianos de la Tendenza.*

Bruno Zevi ataca con tanta vehemencia lo que detesta, como defiende lo que considera acertado. Incluso reprocha a un mecenas indiscutible de la urbanística y la arquitectura moderna, a Adriano Olivetti, su tibieza y cortedad de miras. Olivetti, quien hasta su muerte en 1960 encarga numerosos trabajos a arquitectos racionalistas romanos (Ridolfi, Quaroni) y que patrocina los Congresos de Urbanística, es increpado por Zevi: "¿Qué espera Adriano Olivetti para hacer construir una casa a Frank Lloyd Wright?, ¿a Le Corbusier, Hans Scharoun o Alvar Aalto?, ¿es que tiene terror a los genios creativos?."

JDF.- Una actitud de ese porte termina por generar innumerables problemas. De eso sabemos algo. Y, sin embargo, lo que indica Zevi de hecho constituye una obviedad.

MTM.- *Esta capacidad para hacer oír, con contundencia, su opinión sobre las cosas, sobre el pasado y el presente de la arquitectura, sobre quién la produce y sobre quién la consume, explica la estrecha vinculación de Zevi con el mundo editorial. Y también, quizá, la razón de sus promociones institucionales —como el Instituto Nacional de Arquitectura o la Universidad televisiva— en una personalidad tan temperamentalmente opuesta a cualquier forma de institución organizada.*

He citado muchas veces cómo yo misma, creo que aquí mismo se ha mencionado, en un coloquio sobre Asplund, hace unos años, recurrí a la opinión de Zevi. Comparto con él plenamente lo que entonces para algunos sonaba a herejía —tanto como para querer inmediatamente aclararlo: "lo que quiere decir..."—; lo que quiere decir es exactamente lo que dice: que, de no haber construido Gunnar Asplund los pabellones de la Feria de Estocolmo, hoy sería uno más entre los muchos arquitectos clasicistas nórdicos que realizaron sus obras por aquellos años.

JDF.- Efectivamente, ya hemos hablado de eso. Un episodio que tiene algo de cómico. Creo que tienes demasiados protectores que intentan hacer viables tus opiniones.

MTM.- Bueno. Sigo. Insisto en las difíciles relaciones de Bruno Zevi con arquitectos, con patrocinadores de la arquitectura, con historiadores y críticos, etc. Curiosamente, Louis I. Kahn aparece en una situación algo peculiar entre el grupo de los elegidos, además de los tan mencionados Wright, Aalto, Scharoun, Le Corbusier... luego Utzon, y hasta Venturi. Entre los historiadores contemporáneos, Zevi aprecia sobre todo al americano Lewis Mumford.

Pero Zevi, además, se interesa por un conjunto de arquitectos, no considerados de primera fila, a los que dedica su atención en las páginas de sus publicaciones.

El historiador vienés de Arte, Franz Wickhoff, a quien tanto admira Zevi, dice que los genios, los grandes artistas, sofocan la creatividad de generaciones enteras. Aunque tal vez esta opinión no sea totalmente compartida por Zevi, sí lo es seguramente la importancia concedida a los artistas menores y a la consideración de los grandes ciclos del arte y la cultura, más allá del simple tratamiento monográfico de los grandes artistas.

Sorprende, por ejemplo, el gran conocimiento de Zevi de toda la tradición arquitectónica americana, y su particular encadenamiento de los acontecimientos y las figuras —el movimiento funcionalista y la corriente orgánica, ... Downing, Olmsted, Richardson, los arquitectos de la Escuela de Chicago, hasta Frank Lloyd Wright—, en contra del sostenido por otros historiadores o estudiosos de la arquitectura. Zevi y la arquitectura americana es, en sí mismo, un tema de importancia suficiente para tratarlo por separado. Podemos verlo después.

JDF.- Apenas has hecho mención a sus disensiones historiográficas. Que también las hay. Giedion aparte.

MTM.- Es cierto. Por ello ahora, podríamos repasar, simplemente, algunas de las menciones que hacen de Bruno Zevi algunos de sus colegas historiadores de la arquitectura. Puede tener interés, aunque sólo es una muestra.

Por ejemplo, Kenneth Frampton, en su "Historia crítica de la arquitectura moderna" de 1980, menciona a Zevi sólo en las citas bibliográficas: su "Poética de la Arquitectura neoplástica" en el Capítulo sobre De Stijl; su artículo "Alois Riegl's Prophecy and Frank L. Wright's Fallingwater" y su "Homenaje a Terragni", ambos publicados en L'Architettura. En definitiva, Zevi aparece en el libro de Frampton ligado a tres nombres: van Doesburg, Wright y Terragni. Zevi como especialista, como descubridor o como defensor de ciertos personajes y sus campos respectivos de actuación, sus tendencias; aunque, es curioso, aquí serían tres bien distintas, el neoplasticismo, la tendencia orgánica y el racionalismo.

JDF.- Ahí, como ya sabes, lamento discrepar de tu valoración de Frampton. A mí Frampton me parece un valioso historiador de segunda o tercera. Creo que ya he mencionado el encontronazo que tuve con él en casa de Vélez, que me ha valido el ser excluido de por vida de ese cenáculo. Y,

paralelamente, de las reseñas de Buchanan. Este escribe demasiado, sin meditar, como si padeciera de incontinenencia ológrafa. Hay que pensar un poco más las cosas. Pero parece que le da el ataque y a opinar sobre cualquier cosa, sin el menor norte ni criterio... No son hombres comparables a Zevi, pienso.

MTM.- *En otro orden de ideas, están también Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, con su "Arquitectura contemporánea" de 1976. Citan a Bruno Zevi, en primer lugar, en relación con el Expresionismo, y reproducen literalmente su comentario sobre Erich Mendelsohn como "explosión expresionista de tensiones formales". Luego, es mencionado dos veces más como representante de la lucha cultural y política en la Italia de los años cincuenta; para Tafuri, la A. P. A. O. (Asociación para una Arquitectura Orgánica) fundada por Zevi era una asociación de marcado matiz político ya que, añade Tafuri, los modelos de Wright y Aalto propagados por Zevi tuvieron poca incidencia...*

Sorprende ésta, no tan velada, acusación de asociación politizada a la A. P. A. O. por autores y en momentos en que esta toma de posición política era una base reconocida de cualquiera de sus obras. Tal vez se deba al hecho de estar entre italianos, de estar luchando sobre el mismo terreno, como indica también la mención a la labor docente de Zevi en Venecia (Tafuri ha sido también profesor allí), llamado por Samoná...

Hay una curiosidad, por último. En la edición española del libro de Tafuri y Dal Co, pervive una errata, en la página 368, donde puede leerse "Bruno Cevi". Le han quitado hasta la "Z".

JDF.- Si hacemos caso a su cabalístico interés por la Z, eso debe ser grave. Por mi cuenta añado que tampoco aparece Utzon en el índice español. Tafuri, especialmente el maduro, superadas las majaderías juveniles, es otra cosa que Frampton, pero también parece un inteligente comentarista sectorial.

MTM.- *Hay más. En su "Theory and Design in the First Machine Age" de 1960, Reyner Banham cita a Zevi una sola vez. Banham es uno de esos segundos historiadores de la Arquitectura Moderna que intenta, desde su particular visión, corregir los errores, tendenciosos siempre, de los historiadores oficiales del Movimiento Moderno.*

De uno u otro modo, y aunque con la mayor parquedad posible, Banham parece considerar a Zevi como su aliado en esta empresa. Cita, en una nota a pie de página, su "Poética de la Arquitectura neoplástica" de 1953, como corroboración de la hostil selección fotográfica realizada por los historiadores de la Arquitectura Moderna (a favor de Gropius, cuyo edificio Fagus, fue considerado como el primer edificio plenamente moderno).

JDF.- No has hablado de Russell Hitchcock.

MTM.- Lo guardaba para el final. Por ello y por último, Henry-Russell Hitchcock, uno de los principales historiadores americanos, dejando aparte a Lewis Mumford, cuyas relaciones con Zevi fueron muy estrechas.

Hitchcock, en su *"Architecture: 19th. and 20th. centuries"* de 1958, también hace una única mención de Bruno Zevi. Es en su capítulo sobre Frank L. Wright y se refiere al "arquitecto, crítico e historiador italiano Bruno Zevi y su intento de invertir la cronología, de modo que la arquitectura orgánica de Wright sucediera, en lugar de preceder, al funcionalismo y al Estilo Internacinal de la segunda generación de arquitectos modernos".

Debe haber, seguramente, alguna confusión. Porque, en mi opinión, Zevi dice exactamente lo contrario en su definición de la arquitectura orgánica en el Congreso de la A. P. A. O. (este texto está recogido en el *"Zevi su Zevi"*, cualquiera puede comprobarlo). Pero es muy habitual entre historiadores disputarse una genealogía, el quién o qué precede a quién. Lo que pasa es que, en este caso concreto, Zevi no sólo habla de la ubicación cronológica de la arquitectura orgánica, sino también del funcionalismo, con lo que la entera historia de la arquitectura moderna, desde finales del siglo XIX, queda reorganizada de otro modo, como también las complejas relaciones entre Europa y América, América y Europa. No es tan sencillo como "invertir la cronología". Hay que atender al hilo que conduce el entendimiento de Zevi de toda la tradición americana, ya lo hemos mencionado antes. Wright será la culminación, pero hay muchas más cosas...

Tal vez polémicas de historiadores, citas de citas, disputas de territorios..., pero la cuestión no es otra que la de escribir la historia de la arquitectura de nuestro tiempo. Cada uno con sus peones, con sus jugadas...

Zevi ha sido, cuando menos, tan hábil como para controlar el rey y tener un despliegue defensivo siempre alerta (sobre la arquitectura orgánica también escribe "contra los enemigos"). Y la partida todavía sigue en pie ...

JDF.- No estoy tan seguro. En mi opinión, la partida iniciada por Riegl y los demás, precisamente está terminando con Zevi. Luego vendrán otras partidas.

MTM.- La del nuevo milenio... De nuevo surge algo spengleriano en ese enfoque.

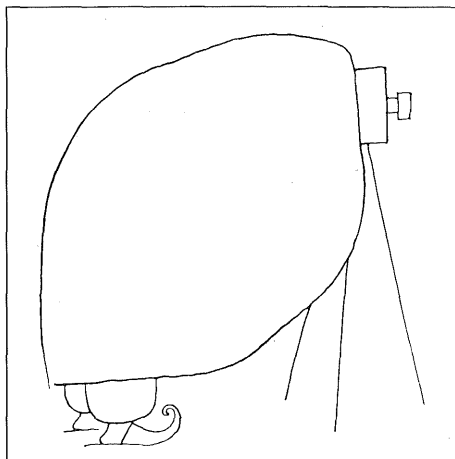
JDF.- Algo así. Zevi como broche de un debate, por lo menos, secular. Hay otras figuras sobre las que podríamos hablar, por ejemplo, Alessandro Mendini, aún en ciertos aspectos a Zevi, he hablado mucho con él en tiempos, desde una perspectiva más de vanguardia. Recuerdo mi estupor, cuando le mostré, hace más de veinte años, unos grandes lienzos míos, vagamente pop, y Mendini, razonó, su, digamos, ¿admiración?, como testimoniales de la "muerte de la burguesía". La verdad es que no le entendí muy bien. Mendini se relaciona más que Zevi con el minimal, etc. Pero no hay tiempo para detenernos ahora. También creo

que el capítulo de Banham-Zevi requeriría algún comentario posterior, el Team Ten, etc. Has mencionado de nuevo a Spengler. Precisamente leo estos días el estupor causado por el historiador germano en una figura aparentemente tan distanciada de esas cuestiones como Schlemmer... O, para terminar, el tema Joyce. También Zevi y Rosenberg mencionan bastante a Eisenstein.

No creo que sea demasiado conocido que una de las primeras ideas de llevar al cine el Ulises, se debe precisamente a Eisenstein. Joyce y él, llegaron incluso a entrevistarse al respecto. La impresión de Eisenstein de ese diálogo se centraba en considerarlo, como la "confluencia de dos figuras fantasmales". No sé si Zevi conoce este dato.

MTM.- *Zevi, por otro lado, deviene muy poco "fantasmal".*

JDF.- Así es. Bueno, basta por hoy.



• Dibujo de Steinberg

MAS POLEMICAS

JDF.- Hemos hablado de una serie de relaciones polémicas. Resta, como señalábamos y por consabida, la mantenida con Giedion.

MTM.- *Esa controversia es algo especial.*

JDF.- Ciertamente. Hay dimensiones polémicas pero, desde algún punto de vista, puede entenderse la interpretación zeviana en su función capilar, correctora, de la más elemental de Giedion. Zevi, además, escribe mucho mejor, habla como un hombre más sensible y más joven.

MTM.- *Giedion tuvo una estrecha relación con Joyce.*

JDF.- Ese es uno de los aspectos menos difundidos de su trayectoria. Aunque parece que quien tenía verdadera amistad con el escritor era su mujer, Carola Giedion-Walker. Me he preguntado a veces si las reticencias sobre Joyce no se apoyarían en parte, sobre esa amistad... Pero, de todas formas, el respeto mutuo, salvados los límites generacionales, parece obvio. Aquí tendríamos que hablar de Sweeney, etc. pero esto lo reservamos para el diálogo en torno a Chillida...

MTM.- *Con otros en cambio, Tendenza, etc. la relación es muy distinta.*

JDF.- Eso no es polémica. Zevi desprecia a los "tendenciosos". Me decía, divertido, Maldonado, la forma en que Zevi consigue un reportaje sobre el Gallarate de Aymonino sin que se perciba ni un fragmento del edificio de Rossi. Ocurrió que, por esas fechas, todos sus enemigos se unieron, Grassi, Rossi, Tafuri, Portoghesi creando una especie de frente anti-Zevi, totalmente enloquecedor.

MTM.- *Tendríamos que volver a la autobiografía.*

JDF.- A las autobiografías más bien. Y recordar el comienzo de Joyce, transcribiendo párrafos de sus oponentes, para ver si la cosa resiste.

MTM.- *Veamos. Ya hemos hablado antes de la autobiografía de Bruno Zevi, de su "Zevi su Zevi" de 1977, escrito en un delicado momento psicológico ("estoy perdido...", dice al final), tras la muerte de su padre. Hemos hablado de su estructura; siguiendo básicamente un orden cronológico, se van sucediendo los distintos episodios de su vida y su trayectoria profesional, uno tras de otro, separados, fechados, tal como entonces fueron (discursos, acontecimientos, comentarios, etc.).*

El "Zevi su Zevi" es un conglomerado heterogéneo no sólo de materiales, sino también de lenguajes. Hay, por ejemplo, el texto anotado a la historiografía de Croce; hay relatos más anecdóticos, como el de la estancia de Wright en Roma; hay discursos más estructurados, con mayor peso de la oratoria; hay planteamientos más generales; declaraciones taxativas; comentarios críticos a obras propias o de otros; reflexiones personales, etc. etc.

JDF.- Esa es una cara de la moneda. Veamos la otra.

MTM.- *En ella, por comparación, la llamada "Autobiografía científica" de Aldo Rossi, publicada en 1981, tiene exactamente el carácter opuesto. Su forma es continua, como un prólogo demasiado largo; una colección de impresiones, preferencias, alusiones poéticas, anécdotas... un texto demasiado literario, demasiado personal, al menos para mí. Es algo así como el catálogo que escribe un artista -pintor- para acompañar a la exposición de sus obras; la necesidad de inventar, siempre, unas referencias más o menos poéticas. (Kurt Foster, en la presentación del libro dice que "... su encanto está, sobre todo, en el diálogo que el autor deja vagar libremente a sus pensamientos entre recuerdos infantiles y observaciones filosóficas acerca de la arquitectura"; otra forma de ver las cosas).*

Y, además, bruscamente, surge otra cosa todavía más importante. Bajo toda esa larga maniobra de distracción, de pensamientos entrelazados, filosóficos o no, lo que está en la "Autobiografía científica" de Rossi es un ataque demolidor a la Arquitectura Moderna. Suficiente para colocarlo frente a Bruno Zevi.

JDF.- Repito. Sigue el consejo de Joyce y aduce citas textuales.

MTM.- *En esa línea podríamos, quizás, seleccionar algunos fragmentos del libro de Aldo Rossi como muestra de lo que acabamos de decir. De su forma y su fondo, así cada uno podrá juzgar por sí mismo; es cierto que se nos puede acusar de descontextualizar sus palabras, pero asumiremos ese riesgo. Veamos:*

“Sin duda, la referencia más importante es la “Autobiografía científica” de Max Planck. En este libro, Planck se remonta a los descubrimientos de la física moderna para encontrarse de nuevo con la impresión que le produjo el enunciado del principio de la conservación de la energía; ese principio quedó para siempre unido en él a una narración de su maestro de escuela, Mueller, sobre un albañil que, con gran esfuerzo, alzó un bloque de piedra hasta el tejado de una casa. El albañil quedó maravillado al pensar que el trabajo gastado no se perdía, que permanecía almacenado durante muchos años, sin merma alguna, latente en el bloque de piedra, hasta que un día comprendió que el bloque podía desprenderse y caer en la cabeza de cualquier transeúnte, matándolo”.

Con todos mis respetos a Max Planck, y al propio Aldo Rossi, no sé si el episodio es más empalagosamente infantil o truculento. En todo caso, parece sacado de las páginas de pasatiempos de un periódico de domingo; una “quisicosa”...

JDF.- Efectivamente, parece una puerilidad de calendario, esas cosas que se leían en el Mensajero del Corazón de Jesús.

MTM.- Sigo:

“... La forma permanecía y determinaba la construcción en un mundo en que las funciones estaban en perpetuo cambio; y con la forma variaba también el material. El material de una campana podría convertirse en el de un obús, la forma de un anfiteatro en la de una ciudad, la de una ciudad en un palacio”.

Más de lenguaje divulgador, como para niños. Qué poco infantil es Zevi...

JDF.- De nuevo volvemos al “minuto de filosofía” diario.

MTM.- “Al igual que en el caballo homérico, el peregrino penetra en el cuerpo del santo –del San Carlone de Arona– como si se tratase de una torre o un coche manejado con sabia técnica”.

Este no es San Carlino, el de Borromini, es el hermano mayor, San Carlone. En Toledo, pintado en uno de los muros de la Catedral, hay también un Cristobalón, o San Cristobalón, no sé.

Y continúa Rossi:

“Pero la cuestión del fragmento es muy importante en arquitectura, ya que qui-

zá tan sólo por medio de las destrucciones puedan explicarse absolutamente algunos sucesos. Fotografías de ciudades durante la guerra, secciones de casas, juguetes rotos. Delfos y Olimpia. Siempre, incluso formalmente, me ha interesado esta posibilidad de utilizar pedazos de mecanismos cuyo sentido general en parte ya se ha perdido. Pienso en una unidad o en un sistema construido exclusivamente a base de fragmentos reunidos: quizás tan sólo un gran impulso popular podría darles el sentido de un diseño de conjunto”.

En otro lugar, ya hemos hablado de esta visión dura de Rossi del fragmento, de la fragmentación. Zevi prefiere los organismos abiertos, todavía sin completar, capaces de crecer y transformarse. Podría ser algo como el fin frente al principio, la destrucción y la muerte frente a lo vivo.

JDF.- Hay cosas que me desbordan. “La cuestión del fragmento es muy importante en la arquitectura”. Bueno. Y la cuestión del monumento. Y la del evento y del sustento y del contenido... ¿Cómo se puede escribir así?.

MTM.- Más:

“Esa presencia, y, al mismo tiempo, esa lejanía de las cosas –unida, además, a la dolorosa conciencia de mis propios huesos– me transportaba a la infancia. Al verano siguiente, durante el estudio del proyecto, tan sólo conservaba esa imagen y el recuerdo del dolor de huesos: veía la conformación osteológica del cuerpo como una serie de fracturas a recomponer”.

Los huesos rotos de Rossi. Zevi recuerda, de la infancia, una otitis; le va mejor esa forma continua y casi espiral de la oreja.

JDF.- Dalí señalaba que las ideas se le introducían por el codo, especialmente cuando se apoyaba en un duro mendrugo de pan. Debe ser algo de eso. Cuando la gente se convierte en poseur de excentricidades afectadas, se dicen esas cosas.

MTM.- Más citas:

“Pero ya durante el proyecto ese edificio pertenecía a las inmensas brumas del valle del Po, a las casas desiertas, abandonadas desde hace muchos años, tras las grandes inundaciones; casas en las que aun puede encontrarse la tacita rota, la cama de hierro, el cristal quebrado, la foto amarillenta, y la humedad, y las señales del río exterminador. Pueblos en los que el río reaparece con la continuidad de la muerte, dejando sólo signos, señales, fragmentos; pero fragmentos entrañables”.

La obsesión de Rossi por la destrucción, la muerte, lo decrepito; los valores de la historia, de la ciudad histórica, de los centros históricos, relacionados con estos espectáculos morbosos. Evidentemente, la arquitectura moderna era otra cosa.

JDF.- Aquí ya el poseur no se disfraza de Dalí, intenta, sin demasiado éxito, emular las obsesiones del innominado De Chirico. Y, efectivamente, ¿dónde está la arquitectura moderna?. Moneo me escribía hace años refiriéndose a mi obsesión fragmentaria y su propio amor por la unidad. Evidentemente estábamos hablando de otras cosas. Resulta muy hermoso, evocador, lo de la tacita rota y la foto amarillenta. Una idea que no se le había ocurrido a nadie...

MTM.- “En el verano de 1977, me encontraba en la Osteria della Madalena cuando, de una conversación difícilmente inteligible, cogí al vuelo una definición de arquitectura. Tomé nota de ella: “Había un desplome de diez metros en la parte más alta de la habitación”.

No recuerdo el contexto al que pueda referirse tal frase, pero creo que determina una dimensión desconocida: ¿podría vivirse en cuartos con tal desplome? ¿Es posible un proyecto de este tipo?. Seguro que no. Evidentemente Rossi oyó mal -¿diez metros? - o es que la palabra desplome quiere decir otra cosa.

JDF.- Cuando se afectan delirios inexistentes, cuando uno se disfraza de caricatura de De Chirico, cualquier cosa es posible. Fíjate que estamos en 1977. ¿En qué estaría pensando ese hombre?.

MTM.- “El Hotel Sirena es tan importante en mi arquitectura que incluso podría llegarse a pensar que es una invención, un proyecto mío; es más, por su tipología de patio forma parte también de mis análisis sobre la forma de los edificios. Pero no es su aspecto psicológico, a fin de cuentas, el que ha influido en mi obra, sino, desde el punto de vista de lo maravilloso, su color. El Hotel Sirena estaba totalmente pintado de verde, con una especie de revoco rústico que se usaba alrededor de 1940, con el que también mis abuelos habían pintado nuestra villa; de la mezcla de aquel verde ácido y exasperado con las formas de la villa pequeño-burguesa, que no carecía de sutilezas románticas y boitianas, resultaba una versión, entre idiota y fascista, del surrealismo. Es decir: contenía elementos vulgares que aun hoy detesto y que, sin embargo, me fascinan; y, bien pensado, está claro que esos elementos emergentes en el verde han quedado en mí unidos al nombre de Sirena”.

Nada que añadir a lo dicho al principio sobre el carácter del texto de Rossi; “sutilezas románticas y boitianas...”. A propósito, ¿qué son boitianas?. Kurt Foster dice que éste es un texto teórico sobre la naturaleza de la arquitectura; puede ser.

JDF.- Pienso que querría referirse a Camillo Boito. Aunque todo es posible. Lo de “entre idiota y fascista”, la verdad es que no lo decimos nosotros. Esa autocalificación fascinante le corresponde a él mismo.

MTM.- "También en el frontón del teatrino hay un reloj en el que las agujas no señalan la hora. Están detenidas a las cinco. Las cinco pueden ser hacia las cuatro o también las míticas cinco de la tarde de Ignacio Sánchez Mejías. En las cinco sevillanas de la época de la Feria, la hora de la arena tampoco señala el tiempo".

Rossi parece muy impresionado por la Feria de Sevilla. Y por una cierta España negra. Ya hemos hablado de este reloj parado en contraposición a las viñetas de relojes de Saul Steinberg.

JDF.- Y ¡viva el rumbo! y, de paso, a ver si le encargan alguna cosa en Sevilla, entre idiota y fascista, evidentemente. No se trata, Maite, de la España negra. Es la española comercial. El día que nací yo, yo me la llevé al río, y cosas de esas, aderezadas, de nuevo, como De Chirico de batalla...

MTM.- "Uno de los primeros que despertó mi entusiasmo por la arquitectura es, desde luego, Alessandro Antonelli; siempre he admirado su obsesión por la coherencia y su pasión por la construcción vertical. Muchas de sus construcciones se derrumbaban o aparecían regidas por un equilibrio inexplicable; en ellas se llevaba al límite un sistema de construcción tradicional que debía ser fatalmente abandonado: las cúpulas de ladrillo. Antonelli se negaba a romper con las normas antiguas, aunque, por su elementalidad, no admitieran comparación con las técnicas modernas. Esta pasión por la técnica tiene mucha importancia en mis proyectos y en mi interés por la arquitectura".

Se ve que la tradición de los arquitectos que ven sus edificios colapsados es bastante antigua; pero de ahí a admirarlos por ello... sería útil confrontar este párrafo de Aldo Rossi sobre Antonelli (realmente la llamada "Mole Antonelliana" de Turín es algo monstruoso) con el libro de D'Arcy Thompson "Sobre el crecimiento y la forma". No sé si Zevi se habrá interesado por él, pero parece que Alvar Aalto y otros arquitectos de la corriente orgánica sí lo hicieron.

Una de las cosas que dice D'Arcy Thompson es que existen unos tamaños o magnitudes críticas, tanto para los seres vivos como para los edificios y las máquinas construídas por el hombre, para los materiales y los sistemas de construcción. Fuera de ellas, las construcciones se harían pedazos o, a cambio, sus nuevas proporciones relativas las convertirían en torpes, monstruosas o ineficaces. Creo que esto ya lo había dicho Galileo... Pero hay gente muy insistente, muy terca.

Por cierto, es en este mismo párrafo donde Rossi menciona a su amigo Salvador Tarragó como indroductor de Gaudí.

JDF.- Es uno de los párrafos más sorprendentes. ¿Qué hubiera pasado si Tarragó no le explica a Gaudí? ¿Tenemos que esperar a que Peña Ganchegui le explique cosas de Aizpurúa? ¿O que un primo suyo le

hable del Guggenheim? ¿Es esto serio? No estamos ante una autobiografía y mucho menos científica. Nos encontramos ante el parlamento del peor actor del mundo...

MTM.- "Por esta razón entro a menudo al cine cuando la película ya ha comenzado o está acabando; conocer a los personajes al final permite redescubrir la acción que se ha desarrollado hasta entonces o imaginar una alternativa".

Desde luego, hay gustos raros. Pero, obviamente, si Rossi ve así las películas, no se ha enterado de nada.

JDF.- La verdad es que algo parecido hace nuestro héroe con el movimiento moderno. Llegar tarde sistemáticamente a todo. Un día puede decir que le gusta ver las películas cabeza abajo o poniendo los ojos en blanco...

MTM.- "El profesor Sabbioni, por quien sentía un especial afecto, quería disuadirme de mis estudios de arquitectura diciéndome que mis dibujos eran como los de los albañiles o de los maestros de obras que lanzaban una piedra para indicar el lugar en el que debía abrirse una ventana. Esta observación provocaba la hilaridad de mis compañeros, mientras a mí me llenaba de alegría y hoy intento recuperar aquella felicidad del dibujo confundido con la impericia y la estupidez, y que después ha caracterizado mi obra".

Sin comentarios. El se lo dice todo, impericia, estupidez... Zevi, en cambio, habla de él mismo como un buen estudiante; siempre un diez en Historia, con una mediocre formación en la Escuela de Arquitectura y haciendo grupos y discursos con los compañeros de clase. Más creíble, parece.

JDF.- El profesor Sabbioni parecía ser un pájaro de cuidado...

MTM.- "Alrededor de mis 20 años fui invitado a la Unión Soviética. Era un tiempo particularmente feliz, en el que se unía la juventud con una experiencia entonces singular. Todo lo ruso me gustaba, tanto las ciudades antiguas como el realismo socialista, la gente como el paisaje. La atención que presté al realismo socialista me sirvió para desembarazarme de toda la cultura pequeño-burguesa de la arquitectura moderna".

He aquí el gran tema; frente a la arquitectura moderna, todo está bien: las grandes calles moscovitas, la dulce y provocadora arquitectura del metro y de la Universidad, en las colinas de Lenin. Son palabras de Rossi, como también las de que la arquitectura del período stalinista habría podido constituir una alternativa a la arquitectura moderna y que, sin motivo, fue abandonada. Cómo suenan estas palabras ahora, tras lo que ha ocurrido en los últimos meses y sigue ocurriendo todavía...

JDF.- Si él se siente feliz con José Stalin, Jofan y compañía... ¿Qué podemos decir nosotros? Constantemente me asaltan las dudas sobre la salud mental del personaje... Que les cuenten ahora a los rusos y demás la época feliz que detectó Rossi con veinte años...

MTM.- "(Los confesionarios) tenían techo, ventanas, decoración, incluso el nombre del sacerdote aparecía escrito en ellos, como si se tratase del propietario de una casa. Y, a menudo, la casita se convertía en cementerio; así, San Carlos Borromeo, aunque preocupado por los grandes proyectos arquitectónicos y sociales, intentó convertir la casa-confesionario en algo más humano, prohibiendo depositar los huesos en ella, si bien tenía también otras motivaciones, de tipo devocional o de funcionalidad espiritual".

Desde luego. Debía ser un placer para el sacerdote estar confesando rodeado de huesos. Rossi, otra vez, a vuelta con los huesos.

JDF.- Insisto, si él se siente feliz así... Hay algún documento clínico en este libro.... De todas formas, sigo pensando en el actor.

MTM.- "No pretendo asumir el papel de crítico, pero creo que después de la casa de Schinkel en Charlottenburg, no ha habido más que guiños formalistas dirigidos a la industria y, si ha habido grandes arquitectos, han sido tan sólo aquellos ligados al pueblo o a su país, como Gaudí, Antonelli, y tantos ingenieros de los que desconocemos el nombre".

Esta frase, fuera o dentro de contexto, es igualmente demencial, estúpida. Aldo Rossi, en esta segunda mitad de su "Autobiografía científica", ya habla sin reparos de su aversión a todo lo relacionado con la arquitectura moderna. Confiesa no haberse pronunciado jamás, en sentido alguno, sobre Le Corbusier; a los demás arquitectos de cualquiera de las tendencias del Movimiento Moderno, ni los menciona. Sólo parece haber una excepción, Adolf Loos y, por cierto, más bien por sus escritos.

Loos es, para Rossi, el único arquitecto-puente con los grandes problemas, con "la tradición austríaca de Fischer von Erlach y Schinkel, la cultura local, el artesonado, la historia y, ante todo, el teatro y la poesía". De qué modo más distinto ve Zevi, no sólo la arquitectura moderna, sino también la tradición austríaca, de la Viena fin de siglo.

JDF.- Después de Schinkel en Charlottenburg, sólo guiños formalistas. Así, alegremente, se liquida todo... Una vez más, recuerdo que De Chirico dijo mucho antes algo parecido... Pobre hombre, aquí el único que guía es él...

MTM.- "A veces creo que es mejor vivir las cosas en que el deseo ha muerto; por

eso gusto de los proyectos académicos, como el del teatro de Parma, puesto que en él me obligué a un ejercicio perfecto en sí mismo en el que cada descubrimiento era un puro perfeccionamiento técnico y los móviles de la acción, por decirlo de algún modo, eran conocidos desde el principio”.

Esta es la alternativa, a la arquitectura moderna: el vivir sin deseo y el academicismo. Ni en sus momentos más clasicistas –que los hay, en Le Corbusier, por ejemplo– la modernidad arquitectónica ha llegado tan lejos (y Rossi habla de “guñños formalistas”). Bruno Zevi está al otro lado, al de lo vivo, lo orgánico. Y, también, al del movimiento expresionista, antítesis y activo combatiente de cualquier tipo de academicismo. Personalmente, estoy absolutamente a favor del coraje de los arquitectos expresionistas; y contra el academicismo, no hay nada más estéril.

JDF.- Apenas hay nada que decir. El se encarga de decirlo todo. Es como asistir al suicidio intelectual de un necio. Jaleado, evidentemente, por los que son como él.

MTM.- “El estimar unas técnicas como superiores o más apropiadas que otras es una de las muestras de locura de la arquitectura contemporánea y de la mentalidad iluminista de la cultura de los Politécnicos, que se transmitió sin variaciones al Movimiento Moderno.

Debo decir que, a pesar mío, he mantenido siempre una postura ambigua respecto a la arquitectura moderna: la he estudiado profundamente sobre todo en lo que concierne a sus relaciones con la ciudad y, en este sentido, aun siento gran admiración por lo que significa la construcción de esas nuevas ciudades que son los barrios obreros de Berlín, sobre todo Berlín-Britz y Frankfurt, que he podido visitar recientemente. Pero, como ya he dicho, rechazo todo lo que de moralista y pequeño-burgués tiene la arquitectura moderna. Es algo que vi con claridad desde el inicio mismo de mis estudios, gracias a la admiración que sentía por la arquitectura soviética, y creo que el abandono de la llamada arquitectura stalinista –denominación que acepto tan sólo en orden a la cronología– ha sido una auténtica debilidad cultural y política por parte de ese gran país, que no tiene nada que ver con cuestiones económicas o constructivas. Fue, más bien, una rendición frente a la cultura de la arquitectura moderna, de la que hoy podemos comprobar el fracaso, no sólo en Europa, sino en todos los estados del mundo”.

Una cita demasiado larga, pero necesaria. Muy poco que añadir; aquí está todo sintetizado, el Rossi menos idílico que el de los recuerdos de casetas de playa, de San Carlone o la Feria de Sevilla. Evidentemente, como dices, también Rossi escribe contra algo.

JDF.- Pues nada, tres hurras cronológicos y moralistas por José Stalin y sus muchachos.

MTM.- “Cuando leí en la Historia Lausíaca del Obispo Palladio la vida de San Antonio, me impresionaron las ciudades de los monjes, los conventos desperdigados en el desierto y, aun más, las celdas de los eremitas”.

Atención; es otro Palladio. Una maniobra de distracción de Aldo Rossi después de la artillería cómica que acaba de soltar. Este es un obispo del siglo IV, que vivió en Egipto y Palestina, y se dedicó a escribir una recopilación de vidas de ascetas. ¿Por qué le interesarán tanto a Rossi los anacoretas, los eremitas, y demás familia?.

JDF.- Pues no sé bien. Simeón el Estilita se colocaba de nuevo los gusanos en las pústulas, cuando se resbalaban. También hay algo buñuelesco en estas codas. Un arquitecto de cierta sensibilidad no puede ser tan estúpido como simula Rossi. Me parece. O a lo peor, es posible.

MTM.- “Tanto me gustaban los horarios de los trenes que uno de los libros que he leído con mayor atención es el de los horarios de los trenes suizos”.

Esta, en cambio, es una cita breve. No sé qué decir, nunca se me hubiera ocurrido pensar algo así.

Pero, volvamos a Zevi y su obsesión por el tiempo, como categoría propia de la arquitectura y del arte. El tiempo como movimiento, acontecer, transcurrir; es otra cosa.

JDF.- Stalin y las guías de ferrocarriles... Pues sí que es un panorama... y, enésimamente, De Chirico, cuidadosamente silenciado. O Agatha Christie.

MTM.- “En medio de esta búsqueda, la lectura del libro de René Daumal, la montaña análoga, fue de gran importancia para mí”.

Otra cita también brevísima. Yo creo que también tuvo para Rossi gran importancia alguna otra cosa “análoga” que se le ha olvidado mencionar. Pero continúo.

“Me gustan el principio y el fin de las cosas; pero sobre todo las que se rompen y se recomponen, las operaciones arqueológicas y quirúrgicas. Muchas veces, a lo largo de mi vida, he estado internado en hospitales por fracturas u otro tipo de accidentes que afectan a los huesos, y esto me ha proporcionado un sentido y un conocimiento de la ingeniería del cuerpo que, de otro modo, no tendría”.

Quien de verdad debe tener ese conocimiento es el traumatólogo que le curó, si es que fue a caer en buenas manos. En casos así, hay que conformarse con ser el enfermo, sin practicar el intrusismo profesional.



Giorgio De Chirico

El principio y el fin de las cosas, otra obsesión.

Por último:

“Me parecía que la arquitectura moderna, tal como se mostraba ante mis ojos, era un conjunto de vagas nociones dominadas por una sociología de segunda mano, por una ilusión política, por un feo esteticismo. La ilusión del Movimiento Moderno...”

Bueno, basta ya. De hecho, es que Rossi ya ha terminado, más o menos. Faltan los proyectos, los dibujos; en definitiva, algunos mejores que sus pensamientos.

JDF.- Lo dudo. Tal para cual.

MTM.- “Aun hoy me interesa cualquier libro de medicina más que otro de psicología, sobre todo si es de esa psicología literaria que ha estado de moda en los últimos años. Incluso las explicaciones de enfermedades a partir de motivos psicológicos me han parecido siempre equivocadas; la enfermedad depende de una serie de defensas y resistencias del material que, bien están ligadas a la naturaleza, bien a su historia, bien a la mecánica de su historia”.

¡Mira que se dicen tonterías!. Bueno, pues Rossi dice, a pesar de todas las evidencias médicas comprobadas a lo largo de decenas de años, que no hay enfermedades producidas por motivos psicológicos. Y es un gran admirador de Viena y sus grandes figuras (Freud excluido, supongo). ¿Por qué se habla tanto de lo que no se conoce?.



• Theodor Adorno

JDF.- Sigue, sigue... Yo estoy exhausto. Aunque me parece que Rossi está muy necesitado de cuidados si cree verdaderamente en lo que dice. ¿A qué psicología "literaria" se refiere? ¿Es partidario del electro-schock?. Lo más curioso es que, a medida que pasas las páginas, el librito se va convirtiendo progresivamente en un documento clínico... O quizás prefiera la psiquiatría aplicada en la URSS o los disidentes en la "época feliz".

MTM.- "Nada puede ser bello —una persona, una cosa, una ciudad— si está referido tan solo a sí mismo o a su propio uso. Con este pensamiento he podido dejar atrás los más banales y conocidos valores de la arquitectura".

Otra de las frases lapidarias de Aldo Rossi. De un plumazo, fuera toda la concepción de la arquitectura, y del arte, modernos. Adorno, en su "Teoría Estética", habla de las obras de la modernidad como esencialmente autorreferenciales. A lo mejor, también Adorno podría tener algo de razón y la arquitectura moderna ser menos banal de lo que piensa Rossi.

(Theodor W. Adorno se refiere, con no menos dureza que Rossi a la arquitectu-

ra moderna, a todo el clasicismo y sus secuelas en el arte. Zevi tampoco está muy lejos de esa posición; cada uno es muy libre de elegir).

JDF.- La verdad es que no entiendo bien lo que dice Rossi. Puede significar cualquier cosa.

MTM.- "Ha habido quien ha relacionado el interior del teatro (de Venecia) con la luz de las pinturas de Carpaccio; no puedo transcribir aquí los juicios, en ocasiones muy hermosos, que los críticos han emitido acerca de él: Tafuri, Portoghesi, Dal Co, Aymonino, Libeskind... Rafael Moneo llamó al Teatrino Scientifico la "máquina milanesa"..."

Aquí están los hombres, los nombres, de Rossi. Comparar con los de Zevi, es un buen ejercicio. Estos nombres han vuelto a sonar últimamente, todos juntos, en los fastos venecianos.

JDF.- Esas son declaraciones de entrenador de fútbol, más que de autobiógrafo científico, aunque resultaría significativo conocer la verdadera opinión de Libeskind, por ejemplo, en torno a este rimero de engendros. Bueno, algún comentario más amplio, sobre lo que Zevi, en el mejor de los casos, definiría por generalización de este "morboso complejo rossiano".

Por ejemplo, discrepo en relación con los dibujos. Me parecen horribles. Algún proyecto tiene interés. Pero como pensador, verdaderamente... Con alguna excepción, esa autobiografía de Rossi podía resultar una especie de papel de tornasol, la prueba del nueve, para comprobar, ante el entusiasmo que a veces se genera, la estupidez congénita del lector. Yo la verdad, no termino de creérmelo todo. Tiene que haber algo de poseur monstruoso en Rossi, una especie de Martes y Trece de sí mismo. Como no sea que las fracturas que tanto le obsesionan, hayan sido craneales... Entre eremitas, Gaudí, Schinkel, De Chirico revenido, José Stalin y demás muchachadas, el hombre parece vivir en pleno clima de delirio. Pero, repito, no termino de creérmelo del todo. Sigo pensando en el actor.

MTM.- *Si llegas a esa triste conclusión, no cabe más que decir.*

JDF.- No se trata de una conclusión. Es una especie de duda que me asalta al contemplar tantas majaderías enhebradas. Se comprende la aspereza de Zevi al respecto. Pon tú misma en parangón esa ¿controversia? como has establecido, de tan diversa manera, con Banham, Giedion o Gropius. Recuerdo que con este último, en el famoso debate de la PanAm, concluía diciendo, con elegancia que, por respeto, habría que conceder al antiguo maestro el privilegio de la última palabra. Pero este caso es muy distinto. Por ejemplo, después de reflexionar sobre el ri-

mero de sus obsesiones, osarios, Schinkel, (un poco más al Sur de Charlottenburg), confesionarios, monjes, etc. uno se pregunta cuál sería la reacción de Rossi, contando, eso sí, con un cicerone amigo algo adecuado, ante el Valle de los Caídos. Ahí sí que podría contemplar guiños a la ingeniería (sector túnel y similares), osarios, realismos de variados órdenes, del nacional-sindicalista en adelante hasta, inevitable, el ignorado De Chirico y comprobar el análisis, si se produjera, con el correspondiente de Zevi al respecto. Estamos, inevitablemente, en el caso de las diversas medidas, en el mejor de los casos.

MTM.- *¿Así que...?*

JDF.- Lo mejor que se me ocurre decir de la actitud de Rossi en ese increíble y "científico" autorretrato, es la que correspondería a unas recientes palabras de Julián Marías, hablando sobre el correo. Lo que no resulta tan disparatado dado que le gusta tanto hojear las guías de ferrocarriles. Marías viene a señalar que:

"Es la actitud que explica innumerables conductas, tan frecuentes en nuestro tiempo, que parecen "normales". Por supuesto es el sustrato de buena parte de las acciones de gobierno, en todos los niveles y en todos los órdenes. Lo encontramos igualmente en multitud de discursos y declaraciones, que parecen partir del supuesto de que los receptores son estúpidos. En el otorgamiento de premios y distinciones que carecen de la más elemental justificación.

Lo mismo late en la calidad de espectáculos de cualquier clase, que no serían "de recibo" si se contara con lo que antes se llamaba el "respetable público", al que se ha dejado de respetar hace mucho tiempo. Lo mismo envuelve la normalidad con que algunos medios de comunicación se creen autorizados a no informar más que de lo que les gusta, privando a sus lectores o auditores de aquello de que tanto se habla, el presunto "derecho a la información", que tantas veces permite invadir la intimidad, con frecuente distorsión de la verdad".

MTM.- *Planteadas así las cosas, no es de extrañar la reacción de Zevi.*

JDF.- Ni la de los estúpidos de turno, inevitablemente entusiastas de todo lo que suene a reaccionarismo ciego. Rossi, con todas sus fracturas y elogios de confesionario, no es, como teórico, sino un elaborador de poses "a la metafísica", de corazón, digamos, reaccionario. Eso en el mejor de los casos. Y lo dicho, con alguna ayuda, a estimularle a que visite el Valle de los Caídos y nos cuente cosas.



• Italo Calvino

OTROS BEST-SELLERS

MTM.- *Muchos de los temas que se afrontan en estas conversaciones rozan el tema editorial, la propaganda, la promoción.*

JDF.- Desde luego. Y también el contrario, el de la censura y la llamada quema de libros. Hay cosas de las que no interesa hablar. Entre ellas, Zevi ocupa un lugar preeminente. Recientemente ha aparecido el fascículo de una revista española que es una verdadera delicia en ese sentido.

MTM.- *¿Cuál es su posición al respecto?*

JDF.- Hay una serie de artículos en ese sentido. El primero, que abre el número, de Werner Oeschlin, historiador suizo, es plausible. Al hablar de los best-sellers emblemáticos, se centra, tras los históricos de Le Corbusier, en Complejidad y Contradicción de Venturi. Aunque esto no supone ninguna novedad, hace muchos años se dijo exactamente lo mismo, dentro de determinados encuadres, la observación deviene, como decía, plausible. Pero el sector realmente cómico viene a continuación, con la llamada "Biblioteca Lunar", de Richard Ingersoll que intenta seleccionar los 25 libros de estos últimos decenios que se llevaría a un exilio editorial.

MTM.- *¿Richard Ingersoll?*

JDF.- Dicen que es director del Design Book Review, la “única revista dedicada a los libros de arquitectura”. Verdaderamente, tras leer las opiniones del director, no es de extrañar que el empeño no prolifere. Es muchísimo peor todavía, lo que ya es decir, que la autobiografía científica.

MTM.- *Ya estás con tus barbaridades. Y te quejas que te juzguen como agresivo.*

JDF.- No es así. Como he dicho tantas veces, la agresión, inevitablemente, parte de los demás. La técnica es muy sencilla. Con la mayor suavidad del mundo, aparentando objetividad sin límites, se enuncian las mayores majaderías del mundo, como si fueran algo contrastado. Y cuando se reacciona ante la majadería, porque la gente tiende a callarse ante la letra impresa, es que uno es sistemáticamente agresivo. Por ejemplo, la lista de Ingersoll se inicia en 1961 con el libro de Jane Jacobs. Bueno, pues el benemérito editor nos ilumina diciendo literalmente que “la misma atención se debe conceder a la figura de Frank Lloyd Wright” pero, en este caso, según él, la única obra escrita con un espíritu verdaderamente crítico es la de Herbert Muschamp “A Man about Town: Frank Lloyd Wright in New York City”, de 1983, un libro cuya lectura es “un verdadero deleite”. ¿Cómo quieres que reaccione ante una cosa semejante?. Deleites aparte, ésta es la observación de un recordman de la estupidez, un auténtico Asno Campeón. ¿De quién parte la agresión? ¿La única obra? ¿Qué puede pensar Zevi de una mamarrachada semejante?.

MTM.- *La verdad...*

JDF.- Y luego están los amigos, los queridos amigos, autores en general de “los estudios más ponderados y mejor documentados de los existentes”. Así salen sus relaciones, Stanislaus von Moos, Kostoff, Frampton, un profesor pero amigo, sin duda, y los también queridos amigos Alex Tzonis y Liane Lefaivre, su mejor amigo, dice, Lars Lerup, autor de “un libro delicioso”, etc. Aparte de la cursilería visceral de ese lenguaje crítico, tachonado de delicias, deleites y amistades, es más que dudoso que con tal aparato interpretativo pueda llegar a ninguna parte.

MTM.- *Habrá también otras cosas...*

JDF.- Eso es lo más desconcertante. Un hombre que mezcla a Mumford con Jencks, a Colin Rowe con Rossi, a Venturi con Alexander, a Banham con Tzonis, cito sólo unos cuantos ejemplos, es que no sabe de lo que está hablando. Es como si un aficionado a la música ligera, optara por Estrellita Castro junto a Dionne Warwick o colocara a Jorge Sepúlveda con Sinatra. Aunque le proporcionen mucho deleite.

MTM.- *Zevi, lógicamente, no aparece por ninguna parte.*

JDF.- Faltaría más. Ni Giedion, ni muchos otros... Ingersoll expone su mente como una tienda, una especie de grandes almacenes, una especie de El Corte Inglés de la Interpretación.

MTM.- *Lo que no está mal para llevarse al exilio.*

JDF.- Mujer, visto así... Además, no olvides que los amigos hacen mucha compañía y constituyen una verdadera delicia. No sé bien por qué, pero me da la impresión que Ingersoll además de algo disminuído debe ser bastante joven. Lo que sería un alivio. De no ser así...

MTM.- *Anteriormente, en diferente contexto, has mencionado a Robert Venturi y a Aldo Rossi. ¿Qué es lo que dice de ellos?*

JDF.- Los utiliza como cierre de su ¿artículo?. Con Robert Venturi, obviamente, acierta, pero eso no constituye ningún descubrimiento, en 1992. Pero, por lo menos lo cita. Con Zevi funciona la "quema de libros", pero con Aldo Rossi, no.

MTM.- *Todos estamos muy acostumbrados a esas cosas...*

JDF.- Desgraciadamente, así es. Si estamos hablando desde España, como parece con una revista española, mencionando y capilarizando los traductores, las editoriales hispanas, etc. ¿Estaría de más mencionar algún otro best-seller, naturalmente desconocido por el bueno de Ingersoll, esto es un pleonismo, como Oteiza? Pues nada. A mí también me ocurren cosas de esas. Casi todos mis libros, más de cuarenta, se han agotado editorialmente, pero el extraer una mención en muchas publicaciones es como cosa de bota malaya. Por ejemplo, desde 1980, llevo dando clases, publicando artículos, alguno incluido en algún volumen, sobre Gordon Craig. Luego se entera uno, por ejemplo, que Sir Laurence Olivier le tuvo muy presente en el proyecto del Teatro Nacional de Denys Lasdun. A cuenta del famoso Drama de la Escalera, aparte de centrar con él algún ejercicio de oposición a cátedra, organizamos alguna representación en la Escuela. No es un tema nuevo. Y, por lo que se refiere a mí, llevo hablando de él, publicando cosas, organizando situaciones, más de doce años. Pues bien, aparece un artículo de una figura evidentemente vinculada a mí por motivos entrañables de amistad y se despacha, como antigua alumna, sobre Gordon Craig sin la menor mención a mi persona. Bueno, también eso está olvidado. ¿De qué estábamos hablando?.

MTM.- *De la quema de libros, la omisión sistemática del nombre de Zevi y la clausura constituida por la mención a Venturi y a Rossi con su Autobiografía Científica.*

JDF.- Ya. Lo primero es lo ya apuntado. ¿Qué tendrá que ver la Autobiografía Científica, con el Learning from Las Vegas? Una vez más, aparece el concepto de tienda, de baratillo, cajón de sastre, Venturi por aquí, Rossi por allí, un poco de Jencks, etc. Ingersoll habla de biblioteca lunar y evidentemente, uso el chiste fácil, parece que está en la luna y quiere tener amigos de todas las especies. Pero es que no se entera de nada. El libro de Jencks, al que tanto he denostado, cuando era difícil hacerlo, no ahora, es un libro, de todas formas, brillante. Tan brillante como confundido. La Arquitectura de la Ciudad es un ladrillo en clave obsesiva.

MTM.- *¿Y la Autobiografía?*

JDF.- Ya hemos hablado de ello ampliamente. Las frases literales de Ingersoll no tienen desperdicio: "Esta última obra... es la reflexión más estimulante que haya leído nunca de un arquitecto y a su manera me confirma aquella profecía de Victor Hugo "Ceci tuera cela". Bueno, una de dos, o Ingersoll no ha leído prácticamente ninguna reflexión de ningún arquitecto, caso de haberlo hecho, si ésta es la más estimulante habría que ver cómo es la segunda. A veces me apresta la impresión, ya lejos del propio marco de Zevi, que la situación planteada por estos mentecatos, que son legión, es más grave de lo que parece, como destacando oscuros instintos de trastornados o maníacos depresivos... ¿Considera Ingersoll estimulante la obsesión por los osarios? Recuerdo que los grandes conquistadores mongoles, Genghis Kahn, Tanerl, etc. gustaban de jalonar sus conquistas apilando pirámides de cráneos de los habitantes de las ciudades subyugadas a las afueras de las mismas... No solamente es tema de monjes. Habría que ver el estímulo que encuentran Rossi e Ingersoll, en esas pirámides. A lo mejor hay lazos atávicos... Nunca se sabe.

MTM.- *Entonces...*

JDF.- Pues que todo eso, esas bibliotecas lunares y lo demás, no valen nada. Un pretendido editor que, en un ábaco de más de treinta años, ignora a Zevi, Pevsner, Giedion, lo reitero, es un imbécil cultural, diplomado por el Jefe del Estado. Y si considera que la única obra sobre Wright, escrita con espíritu verdaderamente crítico, es la de Muschamp, aunque sea gran amigo suyo y le proporcione muchas delicias, verdaderamente está ya de atar, como se dice.

MTM.- *¿Cuál crees que es el último motivo de esa situación?*

JDF.- ¿Al margen de la demencia, del delirio?

MTM.- *Sí.*

JDF.- Bruscamente diría que, en el fondo, no saben nada de nada. Escriben, antes lo veíamos, en el avión. El fondo cultural de Zevi, lo hemos visto, es muy denso, Riegl, Croce, Wickhoff, por lo menos Giedion fue el gran protector de Joyce, etc... Ingersoll habla de sus queridos amigos Tzonis y compañía...

No saben nada, gente pequeña, de segunda o tercera división... Hablando del manierismo zeviano, si se planteara una polémica con Arnold Hauser, por citar alguien, habría que andar con muchísimo cuidado. Ingersoll comienza el combate, ya en la lona, desde el primer round. Osario incluído. Verdaderamente que produce malestar tener que hablar de estas cosas en medio de unas conversaciones sobre la trayectoria de Bruno Zevi. Pobres hombres, minmundis que se dice, queriendo hablar de todo, sin saber nada (y muy frecuentemente, sin haber puesto un ladrillo en su vida, es curioso) y a ganarse la vida floreando a las amistades e isótopos de la citada Estrellita Castro. Fíjate, hay una prueba muy sencilla, para finalizar, compara el repertorio de nombres que menciona Zevi con la generalizada mamarrachada (con alguna excepción) del fenómeno Ingersoll. Es la diferencia que va de la cultura al mugido informativo. Hace bien poco decía un periodista que, desgraciadamente, "sólo nos enteramos de lo que hace ruido... apañados estamos en este sempiterno carnaval".

Algo de eso ocurre dentro de este panorama crítico regido por ruidosos cantamañanas.



• Benedetto Croce según un dibujo de Roberto Pane

• • QUINTA PARTE

EN TORNO A CROCE

MTM.- *Tras las polémicas, quizás sea el momento de pasar a otros sectores más sossegados.*

JDF.- Pienso exactamente como tú. Por ejemplo, podríamos detenernos en el papel desempeñado por Benedetto Croce en la formación de Zevi, tan destacado en su propia autobiografía.

MTM.- *De acuerdo.*

JDF.- Lo curioso es que, directamente, Croce no ha sido demasiado popular en España. Personalmente, recuerdo juvenilmente la famosa *Estética*, prologada por Unamuno, no sé bien si el interés inicial venía de Don Miguel o del propio Benedetto, algunas inevitables menciones de Victor d'Ors, como en un inteligente, plausible, intento de plantar vidas paralelas entre su padre y Croce, y el vibrante arranque del propio Zevi en su *Poética de la Arquitectura Neoplástica*, basándose, quiero recordar, en alguna apostilla crociana, sobre *Poesía y Prosa*. La verdad es que no lo recuerdo muy bien.

MTM.- *En mis tiempos escolares, no se hablaba demasiado de él.*

JDF.- Podríamos comenzar con algún texto zeviano al respecto. Este es un ensayo de 1952, reproducido en el "Zevi su Zevi".

MTM.- *Muy bien. Vamos con ello. Luego podremos derivar hacia otras situaciones, la Architettura in Nuce, etc.*

JDF.- De todas formas, así, de entrada, se nos puede quitar el mal sabor de todas las obsesiones "científicas" anteriormente mencionadas.

MTM.- *Veamos:*

BENEDETTO CROCE Y LA REFORMA DE LA HISTORIOGRAFIA ARQUITECTONICA

En su "perfil autobiográfico", Mario Alicata recuerda cómo nuestra formación de antifascistas ha sido incentivada por la lectura de las dos "historias" de Benedetto Croce (la historia de Italia y la de Europa) y otros de sus escritos más propiamente "políticos". En realidad, derivaba casi integralmente del estudio de la filosofía crociana, sobre todo en el ámbito de la estética. Precisaremos por qué; muchos todavía no lo comprenden.

La reivindicación crociana de la autonomía del arte implicaba, en sí, la lucha contra la pseudocultura fascista, que instrumentalizaba toda actividad creativa. Desvincular el arte del contexto de la dictadura significaba pasar a una situación crítica, destinada a extenderse también al terreno civil. La lectura de las dos "historias" fue una consecuencia, y no la causa, de nuestra protesta, que se manifestó inicialmente a nivel literario y figurativo.

Por eso, aunque la conmemoración de Croce, retratado en un dibujo de Roberto Pane, vuelva a surgir en 1952, está referida a este momento: pertenece al período del Liceo, precede a la conspiración. Su contemporáneo Mario publicó su "Renacimiento", un artículo más bien generoso, donde todavía se admitía: "es evidente no sólo que los intelectuales meridionales de la vanguardia deberán ahora y por muchos años "hacer sus cuentas" con la obra de Croce, como todos los otros intelectuales italianos, sino también que estas tareas urgentes y decisivas deben servir para dar a la vida cultural del Mediodía una organización nueva y eficiente... y entre estas tareas está también la de utilizar la inmensa herencia que Croce deja y que, en lo que concierne a la historia general y local, la vida cultural y social del Mediodía, casi no tiene fronteras...". Mario no debía olvidar que descubrimos el mismo "Manifiesto de los comunistas" en el volumen de Antonio Labriola editado por Croce.

Diálogo, a la espera de que deje de llover: "Sabes, Croce está ya superado ..." "¿de verdad? ¡cuánto me alegro! ¿y por quién?"

Me he declarado siempre "crociano", especialmente desde que el término se pasó de moda. Yo no he conocido jamás al maestro. En 1948, Roberto Pane me dijo que había examinado con interés "Saber ver la Arquitectura". Y añadió: "¿quiere conocerlo? para el senador sería un placer...". Estaba en Nápoles y entrar en la famosa casa de la calle de la Trinità Maggiore constituía, desde tiempo inmemorable, un sueño. Pero decliné la invitación por timidez o pudor o qué sé yo, a lo mejor para conservar intacto aquel sueño.

Conmemoración celebrada en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, noviembre 1952.

"La familia filosófica se ha puesto en pie, los antiguos doctores han ido al encuentro de sus compañeros que llegaban... Delante de todos se han puesto Machiavelli y Vico... Detrás, aunque un poco aparte, se ha puesto Giordano Bruno..." Así Carlo Antoni ha iniciado un último saludo al maestro. No se puede evocar su figura con otro ánimo.

Que Croce tenía conciencia de haber terminado su obra, de haberla expuesto por entero y ejemplificado de modo exhaustivo, lo atestigua la recopilación de escritos publicada en Octubre de 1934, con el título "Últimos ensayos"; en ese momento, creía haber conducido a buen término su trabajo y haber conseguido un método, en cada verso, riguroso. En los siguientes dieciocho años, produce otra portentosa cantidad de estudios, y baste recordar "La Poesía" de 1935, su amplia y fecunda revisión de la "Estética", y "La historia como pensamiento y como acción" que, en 1938, fue leída por los jóvenes intelectuales con la misma pasión que un libro clandestino, que un pasaje revolucionario. Era una llamada ardiente y tranquila, irrevocable. "Dicho esto —concluía en el capítulo "La historia como historia de la libertad"— ¿qué son las angustias por la pérdida de la libertad, las invocaciones, las vanas esperanzas, las palabras de amor y de furor que salen del pecho de los hombres en ciertos momentos y en ciertas edades de la historia?... No son verdades históricas, ni verdades filosóficas, ni siquiera errores o sueños: son impulsos de la conciencia moral, historia que se hace".

Hasta la caída del fascismo, Croce fue el intérprete, el sostén de todos los italianos pensadores. "La crítica" era nuestro órgano de batalla, los volúmenes de Laterza, los textos donde nos educábamos en el culto, la religión de la libertad. Crecimos en un período donde cada iniciativa política y social era interrumpida, condenados a vegetar en un clima cada vez más cínico y corrupto, éramos inducidos a refugiarnos entonces en la cultura "pura", en la meditación de la estética y la historia de arte. Pero Croce impedía el evadirse, rechazaba el intelectual aséptico y el artista no comprometido: "El fundamento de toda

poesía es la personalidad humana y, ya que la personalidad humana se acaba en la moralidad, el fundamento de toda poesía es la conciencia moral. Con esto no se quiere decir que el artista deba ser un pensador profundo o un crítico agudo, ni que deba ser un hombre moralmente ejemplar o un héroe, pero sí que tiene que tener una participación en el mundo del pensamiento y de la acción que le haga vivir, o por propia experiencia o por simpatía con los otros, el pleno drama humano. Podrá pecar y manchar la pureza de su ánimo y hacerse culpable en cuanto hombre práctico; pero deberá tener vivo, de una forma u otra, el sentimiento de la pureza o de la impureza, de la rectitud y del pecado, del bien y del mal. Podrá no estar dotado de una gran valentía práctica o francamente dar señales de turbación o de timidez; pero deberá sentir la dignidad de la valentía". Los que, por estar a disgusto con esta sociedad totalitaria, fantaseaban con aislarse en un paraíso creativo, evitando responsabilidades políticas, leían: "La figura del poeta puro, del artista puro, cultivador de pura belleza, exento de humanidad, no es una figura, sino una caricatura". Croce, en Nápoles, ejercía la función que asignaba al poeta: no enarbolaba una espada, pero encarnaba el sentimiento y la dignidad de la lucha antifascista, imponía un conocimiento ético que, para los jóvenes, conllevaba intervenciones concretas, a veces trágicamente resolutivas.

Con la nueva temática política nacida de la liberación, muchos se alejaron de Croce, casi liberándose de un complejo paterno; sus amigos y discípulos eligieron en gran número el militar en el Partido de Acción, y no en el Partido Liberal, cuyo programa tenía graves carencias en el terreno social. También en los ámbitos filosófico, crítico y pragmático, el fin de la dictadura indujo al descubrimiento de nuevos horizontes, que se miden con una realidad llena de sufrimientos, tormentos y miseria milenaria, provocando una inquietud y, en cualquier caso, una revuelta contra los esquemas lúcidamente inmovilistas del viejo maestro. Todavía, en el momento de su desaparición, asistimos a un extraño fenómeno: no sólo los liberales, sino también algunos comunistas se declararon sus herederos, siendo Antonio Gramsci el seguidor más digno, autónomo y original. Otros contrapusieron el nombre de Carlo Rosselli, el líder del movimiento "Justicia y Libertad". Otros también pensaron en Piero Gobetti o en Leone Ginzburg. Todos razonando: somos los crocianos más verdaderos, los apóstoles, los mártires de la libertad; también ellos, para recuperar la imagen de Antonio, se pusieron en pie para ir al encuentro de sus semejantes, como los más vivos de entre los vivos.

Para ilustrar los problemas de la historiografía arquitectónica que aparecen al enjuiciar la metodología crociana, es necesario volver a proponer las bases de la disciplina, sin esconder las dificultades y las dudas que la doctrina idealista conlleva. Reconocerse discípulos de Croce no significa ser indiscutiblemente crocianos, sino discutir las ideas, y cuando fuere útil, rebatirlas. Ante todo ¿es lícito plantearse la cuestión de una reforma de la historia arquitectónica?.

En la página final de "La Poesía", se afirma "la conveniencia de escribir libros teóricos sobre las artes singulares no está en que en cada una haya que razonar conceptos estéticos particulares, sino al contrario, para hacer valer en cada una los mismos conceptos de la estética, a través de la diversidad de las terminologías, de las costumbres mentales, de su distinta importancia y prioridad, y del material ejemplificativo". Esta invitación incuye a todos, también a aquellos semánticos y fenomenólogos que niegan la consistencia de una estética institucional, en el seno de la escuela crociana. ¿Cuántas veces hemos oído afirmar que es ilegítimo escribir un libro sobre "saber ver" la pintura o la escultura, porque el arte es uno solo, mientras que las artes son una abstracción? ¿Cuántas veces se ha tenido todavía por menos lícito un "saber ver la arquitectura", en cuanto que la arquitectura, siendo una de las artes figurativas, no puede dar lugar a un trato específico? y aún más, ¿cuántas veces el término "espacio", adoptado en referencia a la experiencia arquitectónica ha sido diluído en una "espacialidad genérica, común a todo arte visual"? Ciertamente, muchos dogmatismos aparentes del sistema crociano son debidos, no a Croce, sino a algunos epígonos que han captado únicamente el mero mecanismo, no el ánimo. El maestro, sin embargo, era al final demasiado comprensivo; en el ejercicio de la crítica literaria, evitaba todo rigorismo filosófico e incluso cometía el error de sancionar con su aprobación estudios retrógrados o anticuados donde artificiosamente se colocaba una introducción que se pareciera a los principios del "Breviario de estética". Pero volvamos al nudo del problema.

En 1917, en un ensayo titulado "La reforma de la historia artística y literaria", atacaba, desde las primeras líneas, con polémica vehemencia: "La historia literaria y artística ha llegado, en su desarrollo crítico, a un punto en el cual es necesario que lleve a cabo por sí misma una larga reforma, para salir renovada y refrescada a una vida más ágil y segura... una reforma, que, al contrario de una corrección, que se refiere siempre a defectos particulares, aborde en su totalidad o en su principio directivo una forma precedente". Es una manera bastante impetuosa de iniciar un discurso crítico, pero podemos adoptarla con respecto a la historia arquitectónica, cuya reforma aborda también la totalidad o el principio directivo, los métodos que en gran medida todavía prevalecen.

"La forma o tipo o ideal de historia literaria y artística contra la cual yo me dirijo no es ni la erudita o biográfica ni la retórica o académica (que sólo los inexpertos pueden pensar que todavía existe en el mundo de la ciencia), sino aquélla que existe verdaderamente, la historiografía sociológica, o dicho de otra manera, extraestética, de la literatura y del arte". Se pone de manifiesto inmediatamente la distancia que separa la historia literaria de la arquitectónica, donde no solamente continúan multiplicándose las contribuciones eruditas y retóricas, sino lo que es peor, innumerables mezclas de erudición y retórica. Por lo

tanto, procedamos. La historiografía “sociológica” tiene el inmenso mérito, reconocido por el propio Croce, de hacer revivir las obras de arte como valores relacionados con el tiempo y la sociedad donde habían nacido. Densa en estímulos y pasiones, esta historiografía, generada por el pensamiento romántico, produce en Italia la célebre y grandiosa “Historia de la Literatura” de Francesco De Sanctis que, entre paréntesis, no encuentra equivalente alguno, ni siquiera remoto, en el campo arquitectónico. Es verdad, la obra desanctisiana es “un genial y potente esbozo de historia política, intelectual y moral del pueblo italiano, reflejada en su poesía y literatura” y por eso parece valorar el arte en función de una más amplia visión civil; y todavía más, “las características de los escritores son generalmente tan individualizadas y vivas, y el juicio estético sobre ellos tan exquisito, como para superar el esquema extra-artístico”. ¿Y entonces? ¿Será entonces útil distinguir entre las caracterizaciones individuales y el contexto que las encuadra y sostiene?. Es dudoso. La revuelta contra la historia sociológica era explicable en el campo literario, alabada en Alemania por Schiller y Schlegel, en Francia por Chateaubriand y Madame de Staël, en Italia por De Sanctis, e innumerables escritores menores, capaces de distinguir las relaciones entre literatura e instituciones sociales, entre obras de arte y vida política, moral y económica. La exigencia de desvincularse de esta visión pluriforme, que románticamente aspiraba a convertirse en historia universal, era lógica; hacía falta distinguir las distintas “series” de la historia y conferir autonomía a la de la poesía, rescatándola de todo condicionamiento extra-estético. Pero, en el terreno de las artes figurativas y, tanto más, de la arquitectura, donde la historiografía sociológica había incidido escasamente, distinguir comportaba peligros muy notables. Las posiciones purovisibilistas, fustigadas por Croce, encontraron un aliado indirecto en el crocianismo, en su condena de una historiografía sociológica que, en estos sectores, no había sido jamás verdaderamente experimentada. En realidad, el repudio de Croce concierne, más que a la validez general de la historia sociológica, a la refutación de sus errores. Específicamente, a un desarrollo artístico arbitrariamente organizado en sus dos grandes fases del helenismo y de la cristiandad, del mundo clásico y el romántico, o quizás en tres épocas —la oriental, la clásica y la romántica—, o en ciclos recurrentes de poesía espontánea y refleja, bárbara y adoctrinada, ingenua y refinada, popular y literaria, o finalmente en épocas y ciclos combinados entre ellos “en espiral”. “Estas épocas y ciclos consideraban quizás cada uno de los pares de valores con respecto a los otros, pero más a menudo lo hacían como grados de perfección y de progreso, o incluso como grados de orden decreciente o de retroceso; ya que el arte se desarrollaba progresivamente como una serie de formas positivas cada una cerrada en sí misma, como serie de formas donde la siguiente enriquece y concluye la precedente, y como serie y formas que se alejan cada vez más de

la plenitud originaria". Fenómenos análogos se han verificado en la historia arquitectónica: las categorías de clásico y romántico, expresadas por el arte griego y medieval, los monumentos clasificados por ciclos, puestos en progresión y cualificados por la parábola de un nacimiento, de una madurez y de una decadencia; de reglas, ciclos ascendentes hasta el Renacimiento, y después regresivos, lo que conduce a despreciar la arquitectura moderna, casi resumiendo el mito hegeliano del final del arte.

Pero aquí está el nudo delicado y espinoso de la cuestión. La historiografía sociológica se había erigido sobre estos preconceptos; pero hay que preguntarse si, eliminados los equívocos de clásico y romántico, de los ciclos cerrados, de su progresar y retroceder, de su desarrollo biológico, superados pues los obstáculos entre los que se debatía, también gracias a la aportación crociana, era necesario descartarla de inmediato y no renovarla. En otras palabras, ¿es la historia sociológica la que se rechaza o más bien sus errores?.

Croce desaprobaba el método de esta historiografía: "para colocar las obras de arte en esquemas de desarrollo similares a los que hemos recordado antes, hace falta, de hecho, compararlas entre ellas y extraer algunos caracteres generales". ¿No es eso mismo lo que él hacía durante su asidua actividad de crítico literario?. No temía reconocerlo: "los numerosos trabajos de análisis llevados a cabo sobre las obras de arte, como corresponde a su propia función e importancia, dió lugar a otro de los avances que la época celebrada por nosotros sabrá completar: no se trata esta vez del campo particular del arte y la poesía, sino de las otras partes de la historia en las que se recurre, como antes no se hacía, a esos documentos vivos que son las expresiones artísticas y poéticas, con cuyo auxilio se aventuraron las costumbres, la filosofía, la moralidad, la religiosidad, el pensar, el sentir, y el actuar de los distintos pueblos y momentos históricos. Pero, he de señalar por qué, en tal caso, las expresiones artísticas no son adoptadas como sujeto, sino simplemente como medio e instrumento de la construcción histórica". Y añadía un argumento convincente, si no definitivo: "Cuando se busca la contraprueba de algo, se observa que las obras de arte mediocres o decadentes, o directamente falsas, sirven como documentos igual de bien, e incluso en ocasiones mejor —a cuenta de su mayor fidelidad a la práctica y a los intelectualismos— que las obras geniales o maestras". Lo que, todavía, no disipa la perplejidad. ¿Por qué motivo, tras los documentos de una época, no deberían ser consideradas las excepciones, las obras geniales, las obras de arte? ¿no son los poetas el epicentro de la condición humana?. Sin negarlo, Croce no tardaba en proponer una nueva historiografía sociológica: enlazaba con la tradicional y ponía la historia artística en un plano distinto. ¿Cuál?.

Dará desde el principio una respuesta precisa, que va luego completando con mayor riqueza de pruebas: "el camino historiográfico que

debe promoverse como el único verdadero y propio de la historiografía de la poesía y del arte" es "la característica del artista singular, que desde su personalidad y desde su obra, forman un todo. Característica que no tiene nada de estático y naturalístico, sino que es intrínsecamente genética e histórica, y que actúa como delineación de la personalidad y de las obras en su desarrollo. Como no es posible captar en sí misma y revivir una obra de arte sin una cultura histórica que puede ser más o menos específica, pero sí indispensable, así y no de otra manera se la comprende en términos mentales, no de otra manera se obtiene la inteligencia ni se ejercita la crítica, más que pensándola en su dialéctica interna". Prefiguraba de esta manera la interpretación dinámica del arte - en el campo arquitectónico la espacio-temporalidad, comprendida en un sentido puramente genético, de la arquitectura que se hace - y concluía que la historia de la poesía se concreta en la manera particular de dirigir y matizar el drama de sus autores.

Fijaba también un sistema de trabajo: el salto de la historia sociológica a la individualizada conllevaba el traspaso de la visión general del arte a la monografía: "la verdadera forma lógica de la historiografía literario-artística es la forma didáctica, el ensayo y la monografía".

Se objetó que las monografías se limitan a los grandes artistas, mientras que parecen superfluas para los artistas secundarios. En otras palabras, que lo singular, incluso el genio, no puede estar privado de su ambiente. Ordenando las monografías de varios artistas de una misma época y formación, se repiten en cada ensayo las nociones generales sobre la técnica de construir, sobre las costumbres profesionales, sobre las ideologías, estéticas y estilísticas; no se elimina lo genérico, mientras que se favorece la fragmentación historiográfica. Y además, la obra de arte, ¿está compuesta únicamente de una poesía individual, o presupone y contiene también elementos extraestéticos que conectan varios autores y productos, sobre un cierto terreno prepoético, pero indispensable para el pleno entendimiento de la poesía?. Croce era intransigente a este propósito: "Permanece, entonces, el hecho de que se adoptarán características de naturaleza extra-artística, no ya como una suerte de tejido fisiológico de conexión, sino como un tejido oficial, empleado para apuntalar las diversas características, de la misma manera que una pared donde se colocan en fila cuadros distintos. Y esto ha de ponerse en práctica, anteponiendo o alternando con las características de los poetas singulares y artistas, la comparación con los acontecimientos políticos, las corrientes filosóficas, las costumbres, las luchas religiosas y morales de los tiempos en los cuales aquellos poetas florecieron. Porque, haciendo esto, además de obtenerse la ansiada y magnífica unidad, se pierde incluso aquella modesta unidad que primeramente se poseía, y se juxtaponen diversas series históricas; y, si este acercamiento y esta agregación puede seguirse con una habilidad literaria capaz de robar a los

ojos de la imaginación la vista de los vacíos y los saltos, los ojos del intelecto son siempre capaces de descubrirlos”.

Surgen múltiples cuestiones. ¿De qué sirve yuxtaponer la historia política de la decadencia romana y la arquitectónica que va del siglo II al IV después de Cristo, que no es otra cosa que decadente?. Si resulta imposible homologar las dos historias, ¿qué valor puede tener su mezcla?. La aspiración difusa a una historia sociológica y fenomenológica de la civilización arquitectónica en la cual se intercalen las monografías de los artistas mayores —una secuencia de ensayos sacados sobre el fondo de las visiones civiles— ¿encarna solamente una inquietud del período llamado “post-crociano”? Croce insistía; “la verdadera, la concreta unidad, la encontramos en esas características individuales, en esos ensayos, en las monografías, y en cada una de ellas, porque como en cada obra de arte está todo el universo y toda la historia en una forma singular, así el crítico que la piensa, piensa siempre en todo el universo y toda la historia en esta única forma. Contemporáneos, afines, oponentes del poeta, sus precursores más y menos parciales o remotos, la vida moral e intelectual de su tiempo, y aquella de los tiempos que la precedieron o prepararon, éstas y otras cosas, todas están presentes (bien expresadas o bien sobreentendidas) en nuestro espíritu, cuando reconstruimos la dialéctica de una determinada personalidad artística”. Pero, si todas las series históricas, extra-estéticas, inciden en la monografía artística, ¿cómo establecer qué parte de ellas son pertinentes y cuáles mecánicamente asociadas? Y además, entre la historia política o moral pensada, por ejemplo, a la manera singular de un Brunelleschi y la misma historia pensada a la manera de un Michelozzo ¿existe diferencia? ¿implica que Michelozzo es un poeta inferior a Brunelleschi y, en qué sentido?.

El tema de la reforma historiográfica en arquitectura nos devuelve necesariamente al argumento crucial: poesía y no poesía. Podemos objetar a Croce que la confrontación entre la decadencia política romana y la gran arquitectura contemporánea no resulta inútil, sino más bien aclaratoria, para quién, en la relación entre las dos series históricas, sepa descubrir nexos más sutiles a partir de las extrínsecas analogías, e identificar en ese mundo crisis y esplendores, sin pretender reducir la crisis a esplendor o viceversa. Pero, es preciso antes que nada determinar el radio de acción de la historia arquitectónica, preguntándose a qué personalidades arquitectónicas debe dedicarse, cuidando no contaminarse con otras historias.

Como es sabido, en la que fue llamada la tercera estética crociana, es decir, en la voz de la Enciclopedia Británica de 1928, la definición del arte viene dada a través de seis negaciones. El arte: —no es filosofía, porque ésta es pensamiento lógico de las categorías universales del ser, mientras que el arte es intuición y reflejo del ser; —no es historia, ya que ésta implica una distinción crítica entre realidad e irre-

alidad, mientras que el arte está más allá de tales distinciones; –no es una ciencia natural, ya que ésta es realidad histórica clasificada y abstraída, ni es ciencia matemática, porque ésta se ejercita con las abstracciones y no las contempla; –no es juego de la imaginación, en cuanto que éste pasa de imágenes en imágenes, impelido de la necesidad de variedad, de reposo, de recreo, allá donde el arte de la imaginación está muy frenado por el único problema de convertir el tumultuoso sentimiento en clara intuición, donde sí se siente más veces la oportunidad de llamarla “fantasía”; – no es el sentimiento en su inmediatez, un sentimiento agitado y sufriente, sino liberación de los afectos, sentimiento contemplado; – para terminar, no es didáctica oratoria, ya que no está al servicio de intereses prácticos. Entonces, ¿quién ha tenido la valentía de sacar consecuencias rigurosas de esta tesis?. ¿Tiene que ser el propio Croce?.

Probadas y aplicadas con severidad las seis negaciones crocianas a los personajes de la historia arquitectónica. ¿Cuántos permanecen? Brunelleschi, Miguel Angel, Borromini, a lo mejor otros diez, o cien si incluimos autores desconocidos de excepcionales monumentos. Pero hay que preguntarse si un Buontalenti expresa “juegos de imaginación” o auténticos retratos de “fantasía”, si un Guarini no está demasiado ligado a las veleidades didácticas de naturaleza científica, si un Bernini no peca de oratoria, y si un Le Corbusier no refleja intentos demostrativos más que líricos.

Los interrogantes que replantean la valoración de los artistas, liberándonos del juego de los juicios autorizados, son siempre positivos. Pero las dificultades metodológicas aumentan por el hecho de que Croce niega la legitimidad de establecer una escala de valores, una jerarquía entre obras de arte mayores y menores, “grandes” o “pequeñas”. “Dos obras de arte o de poesía son dos mundos, cada uno cerrado en sí, que no sufren comparaciones ni medidas”. Hay que diferenciar claramente “entre las obras de poesía verdadera y propia y las que toman su apariencia y su nombre, pero que no son tales”. “¿Qué es lo que son, entonces? Son sobre todo esas obras que hemos reconocido intrínsecamente prosaicas, o didácticas; son aquellas otras que hemos reconocido como oratorias o prácticas; son también las obras consideradas conmovedoras o “emocionantes”, que hemos reconocido como desahogos y no expresiones puras: son, al final, las obras que se llaman de imitación, porque en la poesía como en la filosofía, “cuando el rey construye, los carreteros han de trabajar” y, como a toda obra científica original le siguen sus expositores, divulgadores, recopiladores, eclécticos, así a cada verdadera obra de poesía le siguen literatos y artífices que la repiten, la contaminan combinándola con otras, la varían superficialmente, y parecen nuevos poetas, pero son los que ya eran, disminuídos y alterados, no sustituídos. Estas, u otras de obras similares a éstas, son las que deben distinguirse de las primeras, calificándolas como de segundo, de tercero y de cuarto or-

den, y juzgándolas en ocasiones interesantes, decorosas, bien realizadas, pero no geniales, no suficientemente ideales, no bellas y serenas, no vivas y originales. No se trata de una diferencia cuantitativa, sino cualitativa; no de obras poéticas de grado menor, sino de obras de no-poesía". ¿Quién no ha encontrado confirmación de estas afirmaciones en la propia experiencia historiográfica?. ¿Quién, al analizar, por ejemplo, las vicisitudes del Alto Medioevo, no ha notado el salto de cualidad marcado en Sant' Ambrogio en Milán?. O, al recorrer la actividad modesta de un Carlo Rainaldi, ¿no ha cambiado de tono al encontrarse en la iglesia romana de Santa Maria in Campitelli?. Distinción radical: por un lado, los documentos edilicios, por otro, los creadores del lenguaje. Y a ninguno se le ha ocurrido jamás preguntarse si Brunelleschi es mayor o menor que Borromini, ni establecer una escala de valores entre el Duomo de Pisa y San Miniato al Monte. La duda, sin embargo, vuelve a resurgir frente a personalidades y obras no excelsas: ¿Giuliano da Maiano es un verdadero artista?. ¿Lo es Bernardo Rossellino?. ¿El Baptisterio de Florencia es una verdadera creación lírica, independientemente de su capital importancia filológica y cultural?. Sobre el plano de los valores absolutos, ¿cuántos son los textos seguros en toda historia de la arquitectura italiana?.

El veredicto crociano es inequívoco: "las obras de poesía pura, como las obras de puro pensamiento, son cosas que la historia produce rara vez, a grandes intervalos; y el coro enorme que las rodea está compuesto de voces de otra naturaleza y de ecos más o menos débiles y confusos". Hay que decir que es una drástica selección, y ciertamente saludable, para liberar la historia del arte arquitectónico del cúmulo de escoria que la mortifica. ¿Pero cuántas personalidades quedan excluidas?. ¿Y cuántos monumentos?. A lo mejor Francesco di Giorgio Martini entra otra vez en el círculo de los máximos valores, aunque no Leon Battista Alberti, y menos aún un Sangallo, Sanmichelli, Ammannati y Vignola, por citar algunos nombres entre muchos. De otro lado, ¿podemos sentenciar "este arquitecto es poeta" y "este otro no", cuando los mismos poetas producen, junto a algunas obras de poesía, muchas arquitecturas que no lo son?. Y un fenómeno todavía más intrincado: en las obras de arte se encuentran partes no poéticas y, sin embargo, inseparables del contexto; prosa y poesía son así complementarias. ¿Hace falta separar no sólo los poetas de los no poetas, las obras de poesía de aquéllas de no poesía del mismo autor, sino también las partes poéticas de aquéllas no poéticas de un mismo texto?.

Croce da varias respuestas a estas preguntas. En alguno de sus ensayos, parecía distinguir las partes artísticas de una obra de aquéllas prosaicas; en otros, por ejemplo en el estudio sobre Pascoli, mostró que un no poeta no puede jamás producir poesía; en los varios retratos de la "Letteratura della Nova Italia", otorga crédito poético a numerosas figuras, reconociéndolas como auténticas, aunque "menores".

Forjó entonces el concepto de expresión literaria, mediando la rígida antítesis entre poesía y mundo prosaico, oratorio o pasional. Definió como literarias las obras de Horacio, Aristófanes, Rabelais, Molière, Goldoni, "algunas partes de la gnómica de Goethe", "todas las cosas sumamente bellas -escribía en "La Poesía"- pero que quizá no puedan llamarse propiamente poesía si en ellas no reina la "divina melancolía". Repitió durante muchos años que "I Promessi Sposi" era una obra oratoria, "coloquio con los hombres" y no "coloquio con Dios", pero después, inesperadamente, declaró haberse engañado y puso sobre el romance de Manzoni la corona de laurel.

El concepto de "literatura" readmite en la esfera del arte obras y autores que la antítesis entre poesía y no poesía había condenado al ostracismo. Los mejores historiadores de la arquitectura lo han asimilado; baste recordar el ensayo de Roberto Pane, "Arquitectura y Artes Figurativas". Desde Michelozzo a Valadier, las figuras menores han vuelto a ser propuestas para un examen historiográfico. ¿Pero qué valores tiene la literatura?. Croce articuló la gama en cuatro clases: la elaboración del sentimiento, el motor oratorio, el entretenimiento y la didáctica. ¿Pero no existe, verdaderamente, una relación entre el momento de la poesía y el de la literatura? ¿Son realmente cosas diversas, si Manzoni puede pasar, de golpe, de una a otra? y, si lo puede hacer Manzoni ¿no lo podrá hacer Sansovino, Juvarra, Piermarini?. Si una historiografía sociológica de la poesía, reducida a unos pocos genios sobresalientes "en grandes intervalos", es inaceptable, ¿lo es también la de la literatura?. Y ahora, se vuelve a la idea de una historia sociológica de las estructuras edilicias y urbanas literariamente significativas, en la que se incluyan las monografías sobre los rarísimos creadores del lenguaje.

En su actividad como historiador, Croce no sólo confiere dignidad de poeta a numerosos personajes menores, sino que, en "Poesía popular y poesía de arte", revaloriza la "poesía de tono menor", adoptando un método comparativo que, estéticamente, había rechazado. Es interesante meditar otra vez sobre la advertencia que precede al ensayo: "Para el relieve que he querido dar a los movimientos de cultura en relación a la historia de la poesía, me ha parecido oportuno, especialmente al tratar la poesía del Cinquecento, reagrupar mis indagaciones según "la lírica", "la comedia", "la tragedia", "la novela" y similares. Pero espero que no se me quiera acusar por esto de retornar a la historiografía por "géneros literarios". De la división por géneros, pernicioso para el juicio estético, yo siempre admito los servicios que puede rendir a otros intentos, y en particular a la "historia de la cultura": que no era entonces sino el necesario reverso "afirmativo", en aquel campo, de la "negación" que hago en el campo estético. El lector percibirá siempre que, apenas el discurso pasa del problema cultural al problema estético, yo vuelvo las espaldas al "género" y atiendo a la única consideración de la "personalidad" de los escritores y del carác-

ter individual de las obras". Más que acusar a Croce de incoherencia, se pone de relieve que él mismo estaba condicionado por la exigencia de relacionar la historia de la cultura con la de la poesía, adoptando un esquema historiográfico que, tras las monografías de Petrarca, Sacchetti y Fazio degli Uberti, descomponía el resto del material en cuadros comparativos que trataban sobre las rimas autobiográficas, gnómicas y políticas, la literatura de devoción, la lírica cinquecentesca, la poesía latina, y demás. Con esto no desmentía las distinciones entre las series históricas, sino que atenuaba su autonomía. Sólo terminológicamente abolida, la historiografía sociológica resurgía, profundizada y reestructurada con esas distinciones.

También en arquitectura, dos temas urgentes, aparentemente contrarios, preconizan y exigen una reforma historiográfica. Por una parte, la necesidad de precisar los valores artísticos, eliminando la inerte catalogación erudita de autores y monumentos, donde se apunte hacia unas pocas monografías dedicadas a los rarísimos genios. Por otra, la necesidad de encuadrar la historia arquitectónica en la urbanística y territorial, incluyendo no sólo plazas y calles, sino todas las intervenciones sobre la escena física. La reforma de nuestra historiografía debe satisfacer ambas exigencias: restringir el campo de juicio sobre el plano cualitativo, y ampliar los horizontes sobre el de la cultura. Dentro de este propósito, se incluyen y compenetrán la poesía y la literatura arquitectónicas, las expresiones vernáculas y toda la prosa edilicia que configura los agregados urbanos y anima el paisaje.

Benedetto Croce ha forjado los instrumentos de esta nueva historiografía, provechosos también para los que, a nivel filosófico y estético, no se consideraron sus discípulos. Sobre todo, ha ofrecido un incomparable ejemplo humano y moral. Su desaparición abre un vacío insustituible en un país donde las libertades están continuamente acechadas por la sediciosidad, el oscurantismo, las resurrecciones académicas y los movimientos involutivos. Es indudable que las recientes indagaciones estéticas, neopositivistas, semánticas y fenomenológicas, debido a su propia problemática vitalidad, se han alejado mucho del pensamiento crociano. Pero el camino recorrido por él durante medio siglo se ha prolongado, enriqueciéndose con nuevos contenidos y modernas experiencias. Lo demás, es aquello que el maestro deseaba y que expresó en un ademán entre bromista y melancólico, en una de sus últimas lecciones en el Instituto de Estudios Históricos de Nápoles: "Suelo, como toda persona que se siente responsable de aquello que hace, repensar siempre las cosas que he escrito y publicado, e intento volver a verlas y examinarlas para ver si descubro insensateces y lagunas que pueda posteriormente desarrollar; y, tal vez, por este escrúpulo mío de corregir y mejorar, me he visto extrañamente acusado de contradicciones e incoherencias; como si la coherencia fuese el quedarse inmóvil y no ir en busca siempre de una más rica coherencia, lo que exige que nos movamos. El hombre (dice

el proverbio napolitano) “no nace enseñado”, es decir, sabiendo aquello que sólo por la propia mano se aprende; y hay que añadir que tampoco muere “enseñado”, y sin embargo debe saber hacer como unos años atrás un cirujano, colega mío en el Senado, que, sintiéndose repentinamente enfermo mientras efectuaba una operación, pasó, moribundo, el bisturí a un compañero, diciéndole – Continúa tú”.



• Benedetto Croce

A VUELTAS CON ZEVI Y CROCE

MTM.- *Después de lo anterior, podría decirse que Zevi parece identificarse, personalmente, con Benedetto Croce. La misma figura del intelectual comprometido, idénticos afanes reformistas en el campo de la histografía del arte. Y, además, los dos han sido senadores.*

JDF.- Quizás esto último que señalas, la condición senatorial, no resulte lo más significativo del paralelo. Aunque, acaso obscuramente, haya operado en alguna manera. Nunca se sabe. Borges ha señalado, quizás en un arrebatado de humor, que uno de los mejores pecados de nuestro tiempo, es la importancia otorgada a la historia, añadiendo que eso no ocurría en otras épocas. Luego conecta esta idea con el tiempo, con la servidumbre del tiempo. Más tarde advierte la relativa contradicción en que está incurriendo y señala: "Yo, sin duda, estoy historizando también; estoy hablando de la historia de esta época". Joyce dijo algo parecido de otra manera. No sé... Quizás el relativo desvío de Zevi (y el hipotético que podría experimentar Croce) hacia Borges, se encuentre en parte generado por esa angulación.

MTM.- *Pero la Estética de Croce...*

JDF.- Gran parte de la Estética crociana, por lo menos en la veterana edición que yo tengo es, en realidad, una Historia de la Estética.

MTM.- *No existe una estética sistematizada de Borges.*

JDF.- No. Pero proliferan las indicaciones puntuales. Por ejemplo, cuando dice que el arte y la literatura tendrían que liberarse del tiempo. O que es superfluo tratar de ser contemporáneo, dado que ya se es. Lo segundo no resulta tan evidente y lo primero tampoco. De nuevo nos encontramos ante unas actitudes poco zevianas. Dice, incluso, con elogio, de Murena, que el artista, más que metacrónico (es decir, más allá del tiempo) debía volverse anacrónico, "contra el tiempo". Creó, me parece, un revista llamada Destiempo. Y las citas de Whistler, al afirmar, "Art happens", un pequeño milagro, así de sencillo.

MTM.- *Demasiado, quizás.*

JDF.- Desde luego. Creo que nuestro Sorolla señaló algo parecido. Pero las cosas resultan, de hecho, más complicadas. Esas ingeniosidades simplificadas de Borges, que probablemente tengan algún sentido para él, al margen del inevitable humor, en manos de algún insensato, que son legión, pueden dar lugar a verdaderas atrocidades, rosendas o galesas. En una situación semejante, la identificación crociana que señalas en Zevi, constituye una referencia extraordinariamente saludable. Clausurar un debate con esa fórmula acrítica de "Art happens", es una boutade, intentando silenciar procesos, incluso personales, mucho más complicados. En el fondo es una forma de defensa, una maniobra de ocultamiento, estilo calamar.

MTM.- *Es curioso que nunca Zevi llegara a conocer a Croce, a pesar de haber tenido la oportunidad a través de Roberto Pane. No quiso hacerlo; quizá en un gesto parecido al de su rechazo a ir a Taliesin.*

JDF.- Lo de Taliesin resulta mucho más comprensible. No hubiera permanecido allí demasiado tiempo, presumiblemente. A la muerte de Wright, aquello, a veces, derivó en una especie de consulting "a la Wright". La visión zeviana era mucho más profunda. Lo de Croce, en cambio, lo entiendo menos. Aunque, algunas veces ocurre, nos encontramos de cerca, frente a frente, a la persona objeto de todas las sublimaciones posibles, y se nos cae el alma a los pies... Conviene tener una cierta prudencia en esas aproximaciones, tan desalentadoras a veces... Tú has hablado a veces de mi posición como arquitecto aludiendo al deliberado "desenfoque" de algunas situaciones. Con las personas (y con las mujeres, también) ocurre lo mismo. Quizás sea un recurso contra la presumible decepción... un mecanismo de autodefensa del idealismo... Aunque, la verdad, no sé bien si todo esto tiene algo que ver, realmente, con las renuencias de Zevi...

MTM.- *La verdad es que no vamos a analizar aquí en detalle los planteamientos de Croce. Tratamos de verlo en su relación con Zevi quien, en el artículo que hemos reproducido, escribe un texto continuo en que entrelaza sus anotaciones con las citas de Croce, casi sin distinción. Un modo poco común de presentar las propias ideas.*

JDF.- Aunque no deja de manifestar ocasionales disensiones. Por ejemplo, en el inicio, "Premisa: límites de una poética", de su estudio de Van Doesburg, Poética de la Arquitectura Neoplástica. En ese proemio, Zevi parece disentir de la apostilla crociana, sobre la condena de "quien intenta explicar con gusto figurativo un conjunto de preferencias, una búsqueda gramatical y de sintaxis" citando a De Sanctis, que había terminado un siglo atrás con semejante quimera de pseudoconceptos, llamando "intenciones de los poetas" a sus "poéticas" y contraponiendo a éstos su real poesía, cuando ésta existía.

Zevi rearguye que una poética subraya el común denominador de varios artistas, muestra que la poesía distingue y perfila el sello específico de cada creador. De todas formas, continua "es más fácil hablar mal de la gramática y de la sintaxis que prescindir de ellas... también es cierto que estas búsquedas y elaboraciones pre-artísticas substancian la cultura figurativa, orientan a los literatos, estimulan a los poetas". La adhesión, como vemos, no es incondicional, inquebrantable, que dicen.

MTM.- *Hay un tono algo unamuniano en esa admonición. Como lo que D. Miguel desplegaba en 1911, al final de su famoso prologo a la Estética.*

JDF.- Tú misma me decías que, en cierto sentido Unamuno, en ese final, pone "firme" a Croce, con motivo de su observación sobre España. Lo que no resulta sencillo...

MTM.- *¿Cómo se sitúan ambos cronológicamente? Siempre estoy a vueltas con las cronologías. No hace tanto tiempo, el catedrático Quetglas definía a Zevi como un maestro en la dislocación cronológica...*

JDF.- Bueno, en relación con tu pregunta, eran casi coetáneos. Unamuno nació en Bilbao en 1864 y Croce, dos años después, en Pescasseroli. Prácticamente eran coetáneos, lo que justifica la vehemencia de la argumentación. No es un padre reconviniendo a un hijo, ni al revés. Se trata de una discusión fraterna. Croce, en cambio, sobrevive bastante a Unamuno. Falleció en 1952. Zevi maneja un tono más prudente, más filial, si se quiere.

MTM.- *Aunque, la verdad, no parece que sean contemporáneos Croce y el bilbaíno...*

JDF.- Debe ser cosa de la barba y el retrato de Vázquez Díaz...

MTM.- *En el terreno en que se mueve Zevi con respecto a Croce, hay, en mi opinión, dos temas bastante espinosos. Uno es el de la legitimidad o ilegitimidad de una "historia sociológica" o, como la llama en algún momento Croce, "extra-estética" del arte. El otro es el de la calificación de lo "poético" y lo "no poético" en las obras de arte y la distinción entre los grandes creadores y los artistas menores.*

JDF.- Desde luego que es una cuestión espinosa. En parte se relaciona con el comentario de Zevi en torno a la "apostilla". Pero hay demasiadas cuestiones contenidas en tu observación. Por ejemplo, sobre la pregunta final que planteas: ¿Qué hacemos con Van Doesburg? ¿Qué hubiera hecho Croce? Creo que ahí precisamente la respuesta que da Zevi es magistral. No resultaba casual que en Roma, asociara su nombre con los aparentemente tan heterogéneos de Furness y Schindler. El problema sociológico es distinto, pienso. Unamuno tercia ahí, también, esta vez en apoyo de Croce, al referirse a su liberación personal del "nefasto Spencer", o las ideas de progreso aplicadas a la historia del arte. Por cierto, nos narra una divertida discusión mantenida a principios de siglo en el Ateneo de Madrid, sobre la posibilidad de que la forma poética esté llamada a desaparecer. También esto tiene alguna actualidad. Con un tono que, evidentemente preludia al Zevi, polémicamente señala: "Todo, en cierto sentido está llamado a desaparecer; pues todo, como decía el profesor conimbricense, empezó por no existir". Ahora bien, sin necesidad de recurrir al estupor de los hunos ante el estribo tártaro o la influencia del bocado equino en Germania, hay capítulos, por ejemplo, de la historia de Hauser que hacen meditar. Por ejemplo, el más famoso de todos, dedicado al manierismo, tema zeviano donde los haya.

MTM.- *En los congresos suelen sobrevenir, involuntariamente, muchas situaciones vagamente cómicas, como esa que cita Unamuno...*

JDF.- Quizás se deba a la endogamia con que se plantean... Casi siempre los mismos nombres, las call-girls de la cultura que decía Koestler, o el repertorio obscuramente mafioso al que alude Zevi, refiriéndose a ciertos "visiting professors", tan reiterados...

MTM.- *Camilo José Cela ha escrito, recientemente, en el Correo Español una divertida parodia de esas situaciones. Si la tuvieras a mano, quizás fuera oportuno incluirla.*

JDF.- Ya. Es tan del gusto de Cela, tan español, ese humor, acre, penetran-

te... Francisco Montero que nos lo mostró, se preguntaba, con cierta perplejidad, qué dirían los suecos del Nobel ante esas líneas...

MTM.- *Pero ¿por qué no lo citas de una vez?*

JDF.- Bueno. Ahí va. Y que me perdone Dios.

SIMPOSIO

Camilo José Cela

En el III Congreso de Filosofía aplicada que se celebró en las islas Chafarinas en los últimos tiempos de la dictadura del general Primo de Rivera se discutió muy acaloradamente, según era costumbre en estos simposios, sobre el apasionante tema de la mujer. A la pregunta de un mirón sobre la posibilidad de ser informado por lo menudo de lo que se debatía, el cronista recompuso la figura, se alisó el cabello, le dió un toquecito de primor al nudo de la corbata, carraspeó, subtosió y gargajeó, y hubo de responder a tenor de lo que sigue.

—Sí procuraré complacerle. Se debatía si la mujer era un animal metafísicamente defectuoso o no más que circunstancialmente gilipollas y, como es natural, hubo opiniones para todos los gustos, bueno, para casi todos los gustos. Doña Viana del Bollo, que era lesbiana como cabe suponer, quería capar a los hombres que pedían la igualdad de sexos, para que escarmentasen, y don Roldán Beltrán del Escabeche y Mínguez, quien no obstante ser tuerto del huevamen o sea chiclán, se las daba de machista, propuso que las mujeres no se lavaran ni las partes ni el todo para no desmerecer, etc.

MTM.- *Verdaderamente, la mafia de las call-girls, queda bien servida.*

JDF.- Sin embargo, con todos los obligados ajustes, cosas de esas se dicen en nuestros ámbitos...

MTM.- *Desde el punto de vista que mantienes, hace falta un conocimiento muy fino de los métodos de la historia y de la historia del arte para seguir la argumentación de Croce — y las precisiones de Zevi — sobre la negación, primero, y la recuperación, después, de la historiografía sociológica. Se descarta como modo de tratar los problemas estéticos, pero no los culturales, donde las obras de arte son únicamente medios para definir un panorama cultural que incluye también otras cosas.*

JDF.- Desde luego. Inevitablemente, vuelvo a pensar en la interpretación manierista de Hauser. ¿Qué hubiera dicho Unamuno, en este caso, etc.? De todas formas, me parece, es una opinión personal, que Zevi es más sensible que Croce a este tipo de valencias.

MTM.- *Probablemente tienes razón. Al hilo de estas conversaciones, Zevi –y en su "Arquitectura in Nuce" está ya expresado muy claramente– admite la existencia de un terreno más amplio que el de la arquitectura de los grandes creadores; una especie de historia sociológica de la estructura urbana y edilicia. Parece ser la trasposición de esa historia de la "literatura" que propone Croce, donde también pueden tener cabida los autores menores. Y hasta los géneros, o las tipologías edificatorias en el caso de la arquitectura, uno de los grandes anatemas de Zevi. (Croce también había dicho que la división en géneros es perniciosa para el juicio estético).*

JDF.- *Creo que ya hemos hablado de estas cosas en otro lugar. Personalmente, cuando escucho hablar sobre tipologías, modelo y tipo, Durand, etc. procuro huir lo más rápidamente posible. En esas situaciones soy un veterano del pánico, tengo pesadillas, no duermo bien... Y durante una época no se hablaba de otras cosas. Por ejemplo. Acabo de ver un fascículo del Design, dedicado extensamente a Bruce Goff. (No sé si ese nombre les sonará a muchos). Bueno. ¿Cuál es el encuadre tipológico de una figura tan singular, tan interesante, una figura límite, donde las haya? Iñiguez e Onzoño, habitualmente tan penetrante, desbordado por esas imágenes, hablaba de prostíbulos de Gran Standing. En fin, cosas de José Luis. Pero que evidencian las limitaciones de esa sectorización marcial, autoritaria, de los tipólogos de nuevo cuño, los enemigos inveterados de la alegría, la sonrisa... Hace muy bien Zevi en plantear ese anatema.*

MTM.- *José Luis Iñiguez tiene mucha más razón de lo que parece. Ahora mismo estoy dirigiendo una tesis sobre Bruce Goff, elaborada por un joven arquitecto, Sergio Torres, quien me decía que los obreros de una de sus últimas obras se preguntaban si estaban edificando una "whore-house".*

JDF.- *José Luis es verdaderamente terrible...*

MTM.- *Como estamos viendo, no es muy fácil discutir ciertas cuestiones sin mucha finura de juicio. Es más fácil, por ejemplo, decir que Croce está contra cualquier historia de la cultura o que Zevi rechaza los géneros o las tipologías.*

Y, hablando de finura, algún político italiano, creo que fué Andreotti, escribió hace algunos años que en la política española "manca finezza". Unamuno, mucho antes, había insistido en la italianidad de Croce y su alusión a esa "desventurada España"; don Miguel utiliza para defender a nuestro país dos autoridades incontestables: los místicos y los toreros.

Pero, el tema de Unamuno y Croce vendrá más tarde. Tendremos que fijarnos en ello.

JDF.- *Esa respuesta de Unamuno es muy singular. En su debate, enlaza las argumentaciones de Croce con la de Carducci, cuando se refiere a la*

"laboriosa grandiosidad española". Y a la falta de "hegemonía española, en el concilio olímpico donde se asientan Dante y Shakespeare". Unamuno, retruca aludiendo a San Ignacio de Loyola y su acción en el Concilio de Trento, olímpico donde los haya. Para Don Miguel, lo que él juzga desventura, "Nos vemos obligados a estimar nuestra ventura... pueblo naturalista, irracionalista...". Disiente también de Croce en relación con la fe religiosa. Para él, la mejor definición es la de San Pablo: "sustancia de las cosas que se esperan", al lado de la tan unamuniana observación de un campesino español, "por cuyas venas corrían las sombras de nuestros místicos": "Si nos morimos del todo, como los perros, ¿para qué Dios?"...

MTM.- *Y los toreros...*

JDF.- Eso es muy bueno. Se centra en la respuesta de un torero al actor Máiquez que le apostrofaba en una suerte: "Señor Miquies, aquí se muere de veras". Eso es muy unamuniano y bien poco idealista. Ocurre que Unamuno, ahora mismo, tiene una prensa algo desigual en España, probablemente por motivos extra-literarios... El mismo Oteiza, algunas veces, "pegajoso minotauro", etc. cae en ello, sin ser italiano, evidentemente...

MTM.- *Bien. Volvamos a Zevi, tan italiano también, sin temor a poner nombres propios a las calificaciones de Croce de grandes creadores y artistas menores. Incluso hablando de la "escoria" que inunda la historia del arte arquitectónico.*

JDF.- Creo que ya hemos rozado ese tema. Poesía y prosa, etc. Quizás en el fondo de ello, aniden las dificultades de percepción y juicio a que se refiere Bergson en *La pensée et le mouvant*. Allí se lee que "si los sentidos y la conciencia tuviesen un alcance ilimitado, si en la doble dirección de la materia y el espíritu fuera ilimitada la facultad de percibir, no tendríamos necesidad de concebir, como tampoco de razonar... la insuficiencia de nuestras facultades de percepción, insuficiencia comprobada por las de concepción y razonamiento, es lo que ha dado origen a la filosofía... (así las cosas) no puede existir una sola filosofía, como existe una sola ciencia, etc." Pese a los acuerdos, es claro que Unamuno, español, y Croce (y Zevi), italiano, no perciben de la misma manera. Por eso surgen en la bilbaíno los toreros, las Santa Teresas y San Ignacios...

MTM.- *Bergson no aparece citado entre los nombres adheridos al pensamiento hebraico, ni en Zevi ni en Rosenberg...*

JDF.- Eso también es muy curioso. En el colegio de los jesuitas, nos decían que Bergson estuvo a punto de convertirse al catolicismo al final de su vida (había, al parecer, algún testimonio del Cardenal Mercier) y no lo hizo en función de su condición hebrea. Pero hay también otras cosas. A Bergson se le vincula habitualmente con la intuición, y si hay un historiador de arquitectura donde se enseñoree el intuicionismo, ese es Zevi, el hombre que como tú dices, acierta casi siempre, como un sonámbulo... Casi podríamos añadir a la cuestión zeviana "¿Qué hacemos con Walter Benjamin?", esta otra: "¿Qué hacemos con Henri Bergson?"

MTM.- *Ahora otro de los puntos difíciles del discurso Croce-Zevi. El de la distinción entre los auténticos creadores de lenguaje, que la historia produce raramente y merecedores de monografías, de otros artistas que han de ser catalogados simplemente como seguidores, transformadores o divulgadores de formas ya existentes.*

JDF.- También esto se encuentra relacionado con lo anterior. Osvaldo Ferrari se refería al horror que puede sentir un individuo al diferir de la especie, recreándose en un especie de nostalgia creativa, aparentemente. Los argentinos, quizás por influencia italiana, se expresan maravillosamente. Algo como lo que ocurre en los sueños. El mismo Ferrari se refiere al maravilloso desdoblamiento entre el que sueña y el que actúa en el sueño. Borges también ha tocado el tema cuando dice "seré todos o nadie. Seré el otro que sin saberlo soy... resignado, sonriente...". Eso en el mejor de los casos. Estoy intentando ser generoso. Hay también mucho caradura, situándose a la sombra protectora de alguien a quien considera poderoso...

MTM.- *Esta interpretación onírica es interesante. Participa de un cierto idealismo.*

JDF.- Para Unamuno, Croce es un idealista. Quizás lo sea también Zevi.

MTM.- *Sin embargo, Croce utiliza, para distinguir entre grandes artistas y artistas menores, un símil casi operístico. Los primeros serían los solistas, mientras los segundos conformarían un coro de voces de otra naturaleza y, añade, "de ecos más o menos débiles y confusos". Esto parece indicar que considera que todo lo que no es gran arte, es arte derivado: imitación, combinación, variación de formas.*

JDF.- Algunas veces no hay más remedio. Creo que también en alguna ocasión hemos utilizado imágenes belcantistas, a lo largo de estas conversaciones. De todas formas, el símil parece algo elemental. De nuevo la

pregunta: ¿Dónde se ubica a Theo van Doesburg? ¿en el coro o como solista? ¿qué hacemos con Van Doesburg?. En algún momento, quiero recordar que Zevi ha enfocado su figura como sumida en cierto encuadre oratorio, retórico, polémico... Hay solistas de muchos tipos. Lo mismo podríamos hacer con Schindler o Furness. Interpretativamente ocurre algo parecido. Estamos manejando aquí una trinidad de figuras Zevi-Croce-Unamuno. Quizás tendríamos que considerar un cuarto elemento en esta ecuación, el de Eugenio d'Ors...

MTM.- *Era algo más joven que Croce y Unamuno...*

JDF.- Así es. Es como un intérprete de la generación siguiente, al nacer en 1882. Tampoco tiene ahora mucho predicamento en España... Falleció casi al mismo tiempo que Croce... Pero, en fin, ese es otro problema...

MTM.- *Un aparente desacuerdo entre Croce y Zevi estaría en la afirmación, del primero, de que para documentar una cierta situación histórica pueden ser más útiles las obras de arte mediocres que las obras maestras. Zevi dice, ¿por qué no lo son las excepciones?*

JDF.- Creo que Zevi tiene razón. Más en el sentido de las excepciones que en esa calificación de mediocridad de la que hablas. Su lectura de Frank Furness, como ecléctico "atípico", es ilustrativa en ese sentido. Ocurre que Zevi, contra lo que pudiera pensarse, diluídos los perfiles polémicos inevitables, es un hombre muy generoso, abundante... Le cuadra, creo que ya lo hemos señalado, la calificación joyciana de Shakespeare, el arte de la abundancia, de la saciedad, de lo copioso. No teme ni a los grandes arquitectos ni a las figuras laterales. En ese sentido es mucho más abierto que un hombre como Borges, con esa eterna, divertida y estudiada pose de "modesto profesional" con la intención de un miura. Recuerdo ahora una situación curiosa en ese sentido. Borges odiaba el tango (según Camilo José Cela, todo se debía a que, de adolescente, su madre le prohibió ir a locales tangueros) y cuando Astor Piazzola, quizás el mejor artista del neo-tango (o el metatango, como se quiera), musicó uno de sus poemas, el bueno de Jorge Luis, que debía tener un cerrojo en el oído interno, se subía por las paredes. Ahí se le olvidó la modestia y la ecuanimidad. Zevi es otra cosa, proficuo, abundante, un auténtico derroche a diestro y siniestro...

MTM.- *Aunque no creo que Piazzola se encuentre entre sus atenciones de primer orden.*

JDF.- Probablemente no. La puesta en foco gira en torno, como sabes, a John Cage y Arnold Schönberg, éste sobre todo... A propósito, cambiando

de tercio, nunca mejor dicho. Escribiendo una cosa con motivo de la tesis doctoral de Alicia López Izquierdo, me preguntaba qué pensará Zevi de la fiesta de los toros, del "aquí se muere de veras" unamuniano...

MTM.- *Esa cuestión si que deborda también toda conjetura...*

JDF.- Por cierto. Estos días, precisamente, acaba de morir en Buenos Aires Astor Piazzola.

MTM.- *Pese a los distintos acentos, son muchas las coincidencias entre Zevi y Croce. Por ejemplo: su común preferencia por las monografías; su defensa de la legitimidad de escribir libros teóricos sobre cada una de las artes, huyendo de lo genérico; su rechazo de las polaridades del tipo clásico-romántico entendidas como grados de perfección; su afirmación de la unidad artista-obra y de una forma de literatura artística basada en el estudio de los autores. Y muchas más, que no podemos enumerar en esta especie de manual Croce-Zevi.*

JDF.- Precisamente, el rechazo de esas recurrencias históricas, clásico-romántico, etc. constituye uno de los reiterados puntos de discusión de Zevi con Eugenio d'Ors. Aunque, te repito, en distancias cortas, por así decirlo, habla muy bien de d'Ors. A veces, me pregunto, cuál es el verdadero peso de "lo italiano", en Zevi. Vintila Horia, en un juicio de claro sabor unamuniano, contraponía frente a la hondura trágica de los españoles, la sensualidad "a flor de piel" de los italianos. Aunque quizás ese sea un juicio excesivamente perentorio. ¿Es muy italiano Croce? No sé donde leí que los sicilianos tienden a autorretratarse históricamente como "normandos". Creo que ya lo dije en otro lugar. Este tipo de apreciaciones plantea incógnitas curiosas. ¿Se puede examinar a Zevi como un historiador "sensual", "a flor de piel"? ¿Qué ocurriría en el caso de Croce? Unamuno se refiere reiteradamente a la reconocida deuda de Croce con Menéndez y Pelayo (otro autor de mala prensa, hoy en día) y su impresionante Historia de las ideas estéticas en España. Se me está ocurriendo ahora que, realmente, no resulta sencillo desde España, esclarecer totalmente la verdadera, tan compleja, posición de Zevi. Borges señalaba que los franceses, tan claros, tan lúcidos, son muy aficionados a los cuadros sinópticos. Obviando el humor inevitable de la apreciación, realizar una operación sinóptico-histórica con Zevi (y con Croce) resultaría arduo, incluso para un francés profesional...

MTM.- *En algunos casos, Zevi da la impresión casi de ser más crociano que el propio Croce. Más taxativo en sus afirmaciones que su maestro, quien, finalmen-*

te, se declaraba a sí mismo lleno de contradicciones e incoherencias, a causa de su obsesión por revisar y corregir constantemente lo que antes había hecho o lo que antes había dicho.

JDF.- Zevi escribe con mucha rapidez. Ocurre que al moverse estrictamente en un plano teórico, puede permitirse más libertades que Croce, y proceder por agregaciones sucesivas, reconsideraciones... Y disfruta también de un instinto casi siempre certero. Nunca incurrirá en esas ligerezas, ya que estamos hablando de franceses, de una Nathalie Sarraute, en su Era de la Sospecha, donde intenta desbaratar la obra de Joyce y Proust (los encuadra, nadie sabe bien por qué, en la novela de "análisis". Las otras categorías son las del "absurdo" y la "realista"). Quizás Juan Benet conozca esa obra. En fin, ya Paul de Man, en 1956, se encargó de disipar esas pretendidas claridades galas. Zevi nunca incurriría en ese tipo de simplezas de liceo. (Por cierto, ¿qué pensaría Croce de Joyce?). Ahora su atención se proyecta, obsesiva, en Benjamin. El tema resulta muy arduo. Se ha escrito demasiado sobre él, las connotaciones políticas no tienden a aclarar la cuestión. (Por cierto, Paul de Man, tampoco pudo atravesar la frontera española, durante la Segunda Guerra Mundial. Aunque con resultados menos trágicos. Retornó a Bélgica). Hace muchos años, di una conferencia, no excesivamente penetrante, en San Sebastián sobre Benjamin. Recuerdo, con horror, que vislumbé entre el público a Oriol Bohigas, totalmente dormido. Esa situación quizás me ha desalentado un poco ante el interrogante de Zevi.

MTM.- *No sé si Zevi tiene, o puede tener, seguidores en el mismo sentido que Croce los tuvo. O los que deseó tener, cuando citaba a ese médico amigo suyo que, en el quirófano, mientras operaba, se sintió repentinamente enfermo y le entregó el bisturí a su colega diciendo "sigue tú".*

JDF.- Es difícil que Zevi pueda tenerlos. Resulta demasiado arrebatado, impetuoso, lo que se ha llamado una cierta presunción de genialidad. Creo que era Andrew Lang quien decía que todos los niños son geniales. Lo malo viene después, cuando, y en esto estoy hay que coincidir con Borges, el niño busca parecerse a otros, busca la mediocridad y, casi siempre, lo logra. También a Zevi, quizás más que a Croce, la voz de Dios (o lo que se quiera) le responde desde el torbellino. Y los torbellinos, para la mayoría de la gente, su nombre es legión, lo sabemos, resultan enervantes. Recuerdo ahora lo que ha dicho recientemente Ionel Schein de Aldo Rossi: "Es la penumbra de la arquitectura". Entre nosotros se ama más la penumbra que el torbellino.

MTM.- *Los torbellinos suponen un cierto vacío...*

JDF.- Así es. Piensa en Oteiza, piensa en los objetos fractales, o en el

Guggenheim... Benoit-Mandelbroch, con toda su autoridad al respecto, afirma que "con todo, sigue siendo cierto que no puede haber un fractal sin grandes vacíos"... Chillida y algún otro también bordean esta situación, tan cara a Zevi... No creo que éste pueda decir a nadie "sigue tú".

MTM.- *Una última consideración. Me ha llamado la atención ahora, al releerlo, la casi identidad del lenguaje que emplean Croce y Zevi. La estructura de las frases podría ser de uno o de otro. La misma eficacia y claridad en el razonamiento. Esto hace que el entramado del artículo sea todavía más continuo.*

JDF.- No sé si el lenguaje de ambos puede parangonarse. Al lado de Zevi, Croce me resulta, es una opinión personal, más contenido, menos impetuoso... Acaso se podría decir que menos elocuente. Cualquier párrafo de Zevi, insisto, habla desde el torbellino. Dudo que lo mismo pueda decirse de Croce. Detente en cualquier lugar por subalterno que éste parezca. Por ejemplo, cuando habla del mundo victoriano, su hipocresía polvorienta... Lo recordaba no hace tanto tiempo, viendo un enésimo film de Sherlock Holmes,... Fíjate en que breve espacio de tiempo surgen Stevenson son su Jeekyll y Mr. Hyde, las cosas y los procesos de Wilde, Conan Doyle o el propio Jack The Ripper... Y todos, aparentemente, tan felices... Zevi desbarata toda esa constelación en un simple párrafo... Me pregunto hasta qué punto las cosas del Príncipe Carlos no arrojan una luz de nostalgia victoriana, también polvorienta...

MTM.- *Acaba de fallecer James Stirling, tras la demolición de algunas de sus obras de Runcorn.*

JDF.- Otro síntoma. Se ha leído muy equivocadamente, en muchos sentidos, la muerte y el significado del grueso James. No sé si te dije que a José Luis Iñiguez de Onzoño, se le desplomó encima, totalmente beodo, en una cena conmemorativa en Perú... Qué cosas se han dicho sobre Stirling estos días... Pero, en fin, volviendo a lo que señalabas, diría que Croce resulta mucho más distante que Zevi, menos comprometido, como es lógico. No, no creo, que sus lenguajes resulten intercambiables...

MTM.- *No recuerdo el texto de Zevi sobre el mundo victoriano. Una vez más, ¿podríamos conocerlo directamente?*

JDF.- Pertenece a la primera edición, me parece, es la que estoy ahora leyendo, de su Historia de la Arquitectura Moderna, evidentemente argentina. Dice así:

"¿Y la arquitectura? Cada época tiene la arquitectura que se merece,

y la arquitectura oficial del siglo XIX fué la de una cultura hipócrita, de una clase insensible ya al culto del ambiente que la circundaba. No es menester por ello deducir un superficial contraste marxista entre los tugurios del proletariado y las cómodas, amplias, sanas habitaciones de los ricos industriales, especuladores y comerciantes. El siglo XIX se obstinó sólo en copiar híbridamente todos los estilos del pasado e inventó una decoración de los interiores propicia para juntar polvo, para tornar más pesado el trabajo doméstico, para impedir el libre movimiento y para sustituir cada instrumento funcionalmente útil por un adorno japonés o un ornamento victoriano. Tampoco las casas de los ricos fueron amplias, cómodas y sanas: en una época primordialmente literaria, en la que las artes figurativas respondían a las veloces mutaciones de preferencias arqueológicas, místicas y románticas, que provocaban una morbosa sucesión de revivals estilístico, el sentido de la arquitectura estaba perdido para todas las clases sociales. Y, por lo demás, aún hoy las casas de los multimillonarios de Park Avenue son amplios tugurios y el distrito de la alta burguesía romana de los Parioli no está mejor planeado que los centros populares.

La arquitectura del siglo XIX estuvo en armonía con una cultura que unía las epidemias, la vida malsana y las especulaciones a los sueños y a las vaguedades románticas, a las teorías del libre arbitrio y del *laissez-faire*, al mito del hombre libre y autosuficiente en una época en que la máquina y la economía se tornaban cada vez más predominantes"

MTM.- *Hay acentos que podrían cuadrar también a nuestros días...*

JDF.- Desde luego...

MTM.- *Si te parece, sobre el tema de la distinción que hace Zevi de la arquitectura con respecto a las demás artes, hablaremos después.*

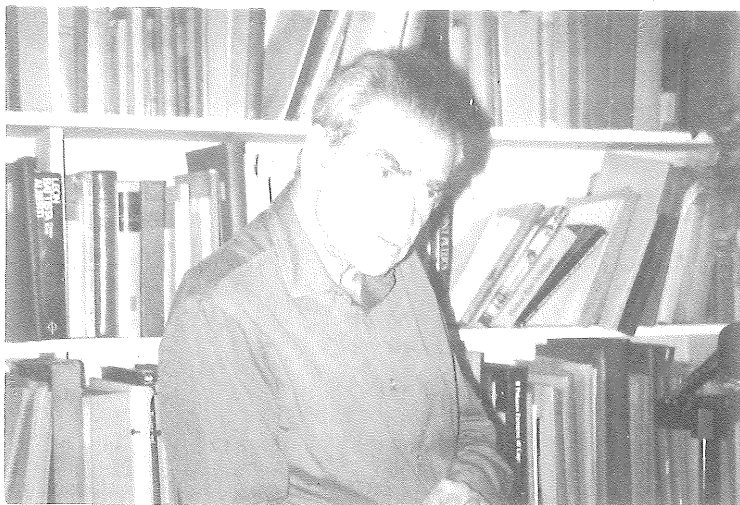
JDF.- Muy bien. Volvemos a nuestro terreno, tan sembrado de insensatos. Y de tipos con rostro de cemento. Tendríamos que volver, ya alejándonos de Croce, hacia una de las grandes aportaciones de Zevi, su idea de América. Borges dice, por un lado, ahora que estamos con las polémicas del Descubrimiento (unos lo llaman encuentro, no sé de qué, otros "encontrazo", que es una idea curiosa) que, en realidad, el Descubrimiento significa muchas cosas, acaso demasiadas. Luego agrega que la idea de América no es idea de indios sino una idea europea. Podría añadirse, desde nuestra parcela, que tal y como lo vemos ahora, la idea de América es gran parte deudora de Zevi. Sin él, las cosas serían muy distintas. Pero vamos allá.

MTM.- *Perdona un momento. Restaba por plantear una cuestión. Has citado frecuentemente a Borges. ¿Encuentras alguna relación entre Croce y Borges?*

JDF.- *Pues... En este momento, sólo recuerdo una breve alusión borgiana a una afirmación de Croce, considerando el lenguaje como una parte esencial de la vida y un hecho estético. Así las cosas, cada idioma vendría una tradición literaria correspondiente "a un modo de sentir el universo... según ello no existen exactamente sinónimos"... etc.*

MTM.- *En Zevi y en Croce, ese modo de sentir el universo, correspondería a la lengua italiana.*

JDF.- *Eso que dices, quizás sea verdadero para Croce pero, me parece que en Zevi, al existir otras instancias, por ejemplo, el hebraísmo, la cuestión es más complicada. Quizás ese sentimiento hebraico explique, en parte, las resistencias patentes a su poética. De alguna forma, la visión zeviana es una visión psicoanalítica, entendamos, del Movimiento Moderno. Y las resistencias al psicoanálisis propiamente dicho, son muy conocidas. El propio Freud dedicó un ensayo al tema que culmina con unas palabras bastante elocuentes: "...para profesar esta ciencia es preciso estar muy dispuesto a soportar el destino del aislamiento en la oposición, destino más familiar al hebreo que a cualquier otro hombre...". La traslación de esta posición al caso de Zevi es prácticamente inmediata.*



DESDE CROCE HASTA EL IN NUCE

JDF.- Este apartado requeriría mucha mayor extensión. Pero, en fin, vamos a intentar, como antes te sugería, continuar desde esta lectura zeviana para arribar a la famosa y polémica definición de Arquitectura.

MTM.- Hemos dicho antes que, en su texto autográfico, Zevi coloca muy al principio, inmediatamente después de los datos sobre su origen familiar y su propio nombre, un comentario en torno a la historiografía de Croce, al que acabamos de referirnos.

Zevi utiliza aquí un método de apuntes, comentarios y puntualizaciones a las afirmaciones de Benedetto Croce. Incluso disensiones en el campo arquitectónico. El texto de nueve páginas, encabezado por un dibujo de Croce por Roberto Pane, corresponde a una intervención suya en el Instituto de Arquitectura de Venecia en 1952. Una gran parte de los temas y las tesis desarrolladas en "Arquitectura in Nuce" de 1964, (ya dijimos que la traducción española de Moneo es de 1969) están ya esbozados aquí. Veámoslo.

El primero de todos, y en mi opinión el fundamental, es el de la defensa de una especificidad de la arquitectura con respecto a las demás artes, basada en el concepto de espacio arquitectónico. Para Zevi, la arquitectura requiere un tratamiento específico, dentro de la historia y la crítica de arte, y también el concepto de espacio ligado a la experiencia arquitectónica, que no es una espacialidad genérica. En "In Nuce", todo el primer capítulo se dedica a construir, sobre la base de (creo que Zevi se las sabe todas) las definiciones existentes de arquitectura, otra basada en la concepción espacial, la percepción espacial de los edificios, e incluso el espacio externo de la urbanística.

Otros autores han intentado, antes, despegar e independizar el campo de la arquitectura del más general del arte; por ejemplo, Paul Frankl aplicando los principios de Wölfflin a los edificios en su "Principles of Architectural History", originalmente publicado en 1914. Pero Frankl sólo considera el espacio como una de las categorías, no la única, sobre la que analizar la arquitectura y, más concretamente, la dominante en las iglesias y toda la arquitectura religiosa. Las otras serían: la forma corpórea, la forma visible y el propósito o programa del edificio.

Zevi, por el contrario, absorbe con el espacio todo lo que es propio de la arquitectura, incluidas las fachadas de los edificios y los espacios externos generados por ellos. Seguramente esto es, al mismo tiempo, lo más discutible y lo más provocador de la tesis de Bruno Zevi.

JDF.- También en este terreno voy a limitarme al papel de segunda voz. Con ese acento, me limito a reseñar la aparente contradicción establecida entre este énfasis del espacio y la visión hebraica que hemos apuntado antes. Alguna vez mantuve una discusión pública con Saenz de Oiza sobre el tema.

MTM.- Seguimos con "Architettura in Nuce".

Para acabar con este capítulo de definiciones, realmente abrumador, debo decir que a mí, realmente, casi todas las definiciones me parecen interesantes. Pero, la más desconcertante seleccionada por Zevi es la de Camillo Boito: "L'architettura es, entre todas las artes plásticas, aquélla de la que más nos aburre que nos hablen...". Y otra cosa; las ilustraciones, casi nunca directamente relacionadas con el texto. Sorprendentes las cuatro fotografías, al comienzo, de las chimeneas de la villa Artimino de Buontalenti.

JDF.- Ese reportaje es verdaderamente sorprendente, instalado como está, en el arranque del libro.

MTM.- Hay también un conjunto de fotografías, en la página 168, de la Mole Antonelliana de Turín, sin ninguna mención expresa en el texto. Queda la incógnita de por qué las incluye Zevi, aunque lo hace en un momento en que habla de las interpretaciones técnico-constructivas de la arquitectura. (Hablamos ya de Antonelli y su famosa Mole en relación con Aldo Rossi y su "Autobiografía científica". Rossi parece entusiasmado con el empeño de Antonelli por realizar alardes constructivos con el antiguo sistema de bóvedas). Bruno Zevi, aunque no lo dice explícitamente, parece mucho más permisivo con las interpretaciones utilitaristas o funcionalistas de la arquitectura, que con las técnico-constructivas. Y digo permisivo, nada más. Así, en la página 147, dice: "¿Puede concebirse un espacio inútil?. ¿Una casa, una escuela, un templo que no estén concebidos teniendo presente la humanidad que hace uso de ellos, que los vive?. Quien ama únicamente las acrópolis solitarias, las catedrales sin fieles o los cines sin público, las plazas permanentemente desiertas, se ve aquejado de un complejo morboso...".

JDF.- Añado, brevemente, que, en otros lugares, suele referirse al “espacio socialmente fruibler”... Aunque añadiría que De Chirico era un entusiasta de esas soledades. Quizás el complejo morboso de segunda mano le sea también adscribible a Rossi.

MTM.- *Sin embargo, Zevi es implacable con aquéllos que ven la arquitectura como resultado de los logros constructivos, como lo es también con los tratamientos tipológicos de los edificios. En este sentido, la conexión de Zevi con los arquitectos ingleses de finales del XIX - Lethaby, Voysey, etc.- parece evidente, así como con los alemanes Häring, Poelzig y, en general, todos los expresionistas. Ahí estaba bastante unida la idea funcional con la orgánica.*

Junto al furor anti-clásico de Zevi, está también el furor anti-técnico y el anti-tipológico. No sería difícil poner nombre propio entonces a sus enemigos.

JDF.- Puedes recordar el furor desplegado, hace unos años, en Madrid, en torno al “tipo”, el “modelo”, y cosas de esas, evidentemente tan alejadas de la prédica zeviana.

MTM.- *En su comentario a Croce, también señala Zevi su oposición, de él mismo y del propio Croce, a la “historia sociológica” de Francesco de Sanctis. El entendimiento de las obras de arte como simple resultado de unas condiciones socio-económicas o políticas es otro anatema en la posición defendida por Bruno Zevi. Llevado hasta el límite, como después veremos.*

Se entiende, visto todo lo anterior, el alineamiento de Zevi al lado de Alois Riegl, en contra de las tesis semperianas del origen técnico-material del arte, para quien lo fundamental es la voluntad artística (el tan famoso Kunstwollen).

JDF.- Riegl siempre termina por aparecer. Quedaría aquí abierta una nueva vía sobre la visión de Hauser y su Historia Social del Arte. Y ya en términos más centradamente zevianos, su opinión sobre su magistral estudio sobre el Manierismo... Por otro lado, De Sanctis suele ser mencionado en los estudios sobre Marangoni...

MTM.- *Permíteme un paréntesis. He visto publicada una obra del arquitecto californiano John Lautner; la remodelación de su Sheats Residence de 1963, en Los Angeles. Lautner, que ahora tiene 81 años, trabajó con Wright entre 1933 y 1940. En el comentario sobre la casa se dice que su idea de arquitectura como-espacio lo conecta con los críticos de lo moderno como Giedion o Zevi. Esta obra, que recuerda mucho algunas de Bruce Goff, creo que no le disgustaría a Zevi. Pero, con respecto al tema del espacio, resulta significativo que los nombres de Giedion y Zevi figuren tan ligados.*

Zevi considera a Giedion como exponente de una dirección académica en la

historiografía de la arquitectura moderna, a pesar de reconocer la contribución apreciable de su "Espacio, tiempo y arquitectura". Como antes comentábamos de Paul Frankl, también Giedion examina separadamente las aportaciones técnicas, visuales y hasta sociológicas. También le acusa de haber olvidado a arquitectos como Olbrich, Hoffmann, Gaudí o Mendelsohn; e incluso, en la primera edición, Mies van der Rohe y Alvar Aalto.

JDF.- Debía ser que no conocía a Salvador Tarragó...

MTM.- Déjate de cuchufletas.

Las omisiones de los historiadores han sido el hilo conductor de las sucesivas historias de la arquitectura moderna. La de Reyner Banham, por ejemplo, reivindicando el papel del futurismo o el neoplasticismo; y, obviamente, la de Bruno Zevi, con el protagonismo de la arquitectura orgánica, más el neoplasticismo y más el expresionismo.

Después, las historias más recientes, suponen un cambio quizá en su planteamiento global – la de Tafuri, por ejemplo, y menos la de Kenneth Frampton – pero, en cuanto a los protagonistas, aportan poco más.

JDF.- Antes te decía, te quedaste un poco asustada, que la partida, como la llamabas, está a punto de finalizar. Los finales, como ocurre en ajedrez, suelen ser bastante técnicos, consabidos... O aburridos, si se quiere...

MTM.- Volvamos a los comentarios de Zevi sobre Croce. Comparten ambos su rechazo de una historia del arte formada por ciclos, el ascendente hasta el Renacimiento y la decadencia hacia lo moderno, el mito hegeliano del fin del arte. Como también de la alternancia entre lo clásico y lo romántico, siendo el segundo la decadencia del primero.

La superioridad de lo clásico, en definitiva, de lo griego es lo que también enfrenta a Lessing con Winckelmann; hemos hablado de ello en otro sitio. Zevi está contra Winckelmann y su mito del arte griego como lenguaje sobrenatural, impersonal y abstracto. Aldo Rossi, en cambio, coloca a Winckelmann junto a los autores vieneses de finales del XIX en un conglomerado de "cultura centroeuropea", son modos de ver.

Comprendo que este último párrafo es una mezcla un tanto excesiva de nombres con varios siglos de diferencia. Pero ya hablaremos más de Winckelmann, de quien arranca toda la tradición de historiadores del arte germánicos.

JDF.- Creo que algo de esto fue analizado en nuestra conversación sobre Eduardo Chillida. Y recuerdo el título, Laocoonte Crepuscular...

MTM.- Y, por último, con respecto a Croce, la cuestión sin duda más espinosa. Croce se opone al tratamiento de la historia del arte como monografías de los

grandes artistas; defiende, por el contrario, el estudio de los artistas menores que configuran más las tendencias generales del arte. Riegl y Wickhoff, los vieneses, comparten esta visión de los artistas menores como fundamentales para el estudio de las grandes corrientes artísticas, a menudo sofocadas y coartadas por los grandes genios. Zevi, y así lo reconoce explícitamente como planteamiento de su revista *"L'Architettura: cronache e storia"*, también concede importancia a estos artistas de segunda fila, casi siempre olvidados en otras publicaciones.

Sin embargo, la historia de la arquitectura, tal como es concebida por Zevi, es esencialmente una "historia de los arquitectos" y de sus realizaciones individuales. Inevitablemente, tal historia habrá de estar ocupada, antes que nada, por los grandes arquitectos, por los genios de la arquitectura, en definitiva, por los grandes artistas. Sólo después, les seguirán los demás. Esta es, en síntesis, la tesis defendida en *"Arquitectura in Nuce"*, una tesis contra esa "Historia del arte sin nombres" o esa "Arquitectura sin arquitectos" defendida por otros. Incluso cita a T.G. Jackson, un autor de principios de siglo, que afirma que la autoría individual se da incluso de las construcciones medievales, las más comúnmente aceptadas como resultado de grupos de artesanos sin identificar. Dice literalmente Jackson, en la cita de Zevi: "No puede haber ninguna concepción artística sin autor, y es absurdo suponer que la idea de una gran construcción medieval fuera el fruto del trabajo de un grupo de constructores asociados, sin que ningún jefe los dirigiera. No hay ninguna gran construcción medieval que no tenga un definido carácter individual".

JDF.- Eso del pretendido anonimato medieval es uno de los disparates más extendidos historiográficamente. Una cosa es la estructura cooperativa de una actividad y otra la falta de responsabilidad personal. Me pregunto qué pensarían los defensores de ese delirio si se aplicara esa idea al cine, por ejemplo...

MTM.- Zevi es muy culto, y también muy listo. Encuentra aquí, en Jackson (también habla de Hasak, Dehio, Briggs) y aquéllos que han destruido el mito del anonimato medieval, la alianza entre su propio medievalismo anti-clásico y su defensa de la personalidad de los arquitectos en la realización y, consecuentemente, en la historia de la arquitectura.

Además, tras esa cita en *"In Nuce"*, coloca una larga serie de ilustraciones de lo que él llama "la mano de"; de Brunelleschi, de Palladio, de Galeazzo Alessi, ... y también de Victor Horta, de Mies, de Borromini y de Wright. La marca de autor. Este es el final del libro.

JDF.- De todas formas, esa idea zeviana de la "historia de los arquitectos" no deja de arrojar perfiles polémicos...

MTM.- Hoy día, la producción editorial de libros de arquitectura está dominada,

completamente, por las monografías de arquitectos. Hay muy poca crítica y menos historia. No sé si esto da la razón a los enemigos de Zevi o a él mismo. O, quizá, es que es lo más fácil de mirar, y hasta copiar, con poco esfuerzo. También es cierto que hay muchos tipos de monografías. Y de personajes monografiados. Y que queda todavía mucho por desvelar, y sólo estoy hablando de la arquitectura de este siglo.

JDF.- También está la razón comercial. Resulta más sencillo vender una monografía, un ejemplar personalizado, que textos más generales. Tú misma señalabas que hay arquitectos cuya cultura finalizó con Pulgarcito o similares. En otro orden de ideas, parece que nos alejamos un tanto de Croce para adentrarnos en el In Nuce.

MTM.- *Posiblemente. Pero es intencionado, no creo que estas conversaciones tengan por qué ser un comentario de las obras de Zevi; sería demasiado, o tal vez demasiado poco. Tratamos de hacer otra cosa.*

Sin embargo, tal vez valga la pena repasar, aunque sea con rapidez, algunos de los temas que trata en "In Nuce". Por ejemplo, la postura que adopta en la confrontación Bernini-Borromini, claramente favorable al segundo. Zevi, contraponiendo Sant'Andrea a San Carlino, llega a afirmar que, ante el genio de Borromini, el impulso creador de Sant'Andrea parece mezquino y pobre. En definitiva, para él, Bernini sigue siendo un ejemplo de sintaxis clasicista, frente a la originalidad de Borromini. Seguramente, un juicio bastante discutible.

JDF.- Ya te dije antes que éste es uno de los pocos puntos en que discrepo de Zevi. Nunca he terminado de entender bien su aversión sobre el Bernini.

MTM.- *Una afirmación curiosa de Bruno Zevi es que la arquitectura es el único arte en que puede darse una obra –espacial, la esencia de la arquitectura– de excepcional valor, con independencia del que tengan sus edificios. Es decir, que pueden existir plazas, u otros espacios urbanos extraordinarios, cuya imagen es tan autónoma que hay que dar gracias por el hecho de que en sus límites espaciales no hayan intervenido grandes genios. Es una de las concesiones de Zevi a un cierto anonimato en la arquitectura, a la ausencia de un creador personal de la obra. Tal vez, sólo el valor del espacio –sea arquitectónico o urbano– es superior, para él, al de la personalidad del artista.*

JDF.- Y resulta significativo que ese fenómeno se produzca con mayor frecuencia en el plano urbanístico, o micro-urbanístico, que en el estrictamente arquitectónico...

MTM.- *Zevi sigue insistiendo en lo mismo, al hablar de la polémica que tuvo lugar entre los historiadores Gustavo Giovannoni y Adolfo Venturi. El primero, un*

historiador de “tipologías” y el segundo, un historiador de “biografías”. No hace falta decir que Zevi se pone decididamente del lado del segundo. La intervención directa del artista en la realización de la obra es esencial para Zevi, tanto que en arquitectura no concede siquiera al proyecto de un gran arquitecto validez sin su paso a obra construída. Tal vez, un poco exagerada esta conclusión.

JDF.- Adolfo Venturi fue uno de los primeros autores que pude conocer. Me pregunto ahora, confieso mi ignorancia, sobre su posible relación con Lionello Venturi, gran amigo de Zevi, como sabemos.

MTM.- Siempre recuerdo el impacto que me causó al leer “Saber ver la arquitectura” – ya he dicho en otra parte, que fue mi primera lectura arquitectónica – la afirmación de Zevi de que no tenía la condición de arquitectura todo aquello que careciera de un espacio interno; incluidos los templos griegos y los arcos romanos. Luego, en “In Nuce”, matiza esta tesis, incluyendo también la posibilidad de un espacio exterior, urbano, limitado por las fachadas de los edificios.

Pero también, y esto tiene otras implicaciones, niega la condición de arquitectura a las ruinas, sobre la base de que la historiografía arquitectónica no puede tener patrones de juicio distintos para los testimonios antiguos y los modernos. Por tanto, concluye Zevi, todas las obras que no ofrecen una experiencia real de las cavidades espaciales y los volúmenes –comprendidos los proyectos y las reconstrucciones ideales de los monumentos– son fantasías o suposiciones, no expresiones arquitectónicas. Otra vez más, Zevi insistiendo sobre la necesidad de una experiencia directa de las cualidades espaciales de los edificios.

JDF.- De nuevo estás planteando dos cosas diversas. Una, la de la carencia de “espacio interno”, tan propicio a controversias, y otra la de las ruinas, muy cara a Spengler, la pátina, etc.

MTM.- Precisamente al hablar de las ruinas, Zevi, sin embargo, las concede el valor de documentos inestimables e insustituibles, de la historia; pero no de la historia del arte.

Recuerdo, en este sentido, un magnífico ensayo de Alois Riegl de 1928 titulado “El culto moderno a los monumentos: su carácter y su origen”. En él, Riegl distingue distintos criterios de valoración, siendo distintos el histórico del artístico, o incluso del representativo, de un monumento. En definitiva, lo que hace Riegl es dar los fundamentos para una cierta teoría de la conservación, no conservación, o restauración de las obras del pasado. Sería muy útil que muchos de nuestros restauradores, teóricos o prácticos, conocieran este texto; seguramente, dirían y harían menos tonterías.

JDF.- Me parece que exiges demasiado. Entre Pulgarcito y Riegl hay una cierta distancia.

MTM.- *También Zevi deriva su propio pensamiento sobre la conservación e intervención en los ambientes históricos de sus ideas sobre la arquitectura misma. Así, defiende por ejemplo más el mantenimiento de los monumentos históricos en su ambiente, que la conservación o restauración a toda costa. Detesta, como una soberana idiotez, la construcción de nuevos edificios con fachadas "falso-antiguas" y reconoce las dificultades de actuar sobre edificios configurados en épocas diversas.*

La escisión entre el arte y la cultura histórica es la responsable, para Zevi, de los disparates cometidos en la restauración. Sólo un arquitecto lealmente moderno y culto, dice, que sienta la restauración como una tarea artística, será capaz de decidir los propios valores del edificio, los materiales a insertar entre los antiguos sin interrumpir su discurso expresivo, o el contraste incluso surrealista entre lo viejo y lo nuevo.

No parece que haya una alternativa a esta propuesta de Zevi, al menos contrastada por sus resultados. Carlo Scarpa, seguramente el arquitecto que con más acierto se ha enfrentado a estos problemas de la restauración, no hace sino eso; ser un arquitecto "lealmente moderno y culto" y sentir la restauración como una tarea artística.

JDF.- Hace muchos años escribió un polémico artículo titulado algo así como "Contra toda teoría de ambientación". Miguel Fisac lo suscribió calurosamente. Pero de nuevo, exiges demasiado, Scarpa...

MTM.- *Otra cosa. Zevi piensa que el espacio arquitectónico no es representable; ni lo es en dibujos de arquitectura, ni tampoco pictóricamente. Esta es, según él, también una causa de la tan difundida indiferencia hacia la arquitectura.*

La arquitectura se representa, normalmente, según dos abstracciones: una formalística, las fachadas, y otra funcional, la planta. El valor de la planta es un reconocimiento moderno, para Le Corbusier "la planta era la generadora" del edificio entero.

Ya hemos comentado que, para Zevi, el programa del edificio, su función, resulta ser más determinante de su forma que los aspectos más técnicos de su construcción; de ahí su atención a las plantas. Para él, en el espacio, lo útil y lo bello coinciden, como coinciden siempre en arquitectura forma y contenido.

JDF.- En otro lugar he hablado sobre los problemas de la representación arquitectónica. Y algunas otras cosas. Por ejemplo, ¿por qué Velázquez no es brillante en sus dibujos?, ¿por qué no lo es Oteiza? Chillida, en cambio, es un maestro en ello, como Miguel Angel... No voy a insistir sobre lo que ya he dicho.



• Unamuno por Vázquez Díaz

MTM.- Zevi habla en distintas ocasiones de las tendencias orgánicas y abstractas en el arte, ligadas a dos visiones distintas del mundo. Disiente, sin embargo, en la caracterización de ciertas épocas como orgánicas o geométricas con otros autores. Sobre todo, en la caracterización como orgánica de la cultura griega por parte de J.J. Winckelmann.

Pero, quizá, lo más original de Zevi es su conclusión de que la organicidad y la abstracción, o mejor, la tendencia orgánica y la corriente racionalista en arquitectura, son aspectos o momentos de toda cultura. Ya Worringer, y Zevi coincide con él, había hablado de una cierta fusión de ambos caracteres –geométricos y naturalistas– en el gótico; pero, referido a la arquitectura moderna –orgánica y racionalista– Zevi es enteramente original.

Como es original su genealogía del movimiento orgánico, tanto en la arquitectura americana como en la europea. Ya hablaremos de eso al hablar, más concretamente, de la arquitectura orgánica, su gran tema.

JDF.- No sé si estás dando un giro d'orsiano al pensamiento de Zevi, que él, quizás, no aceptaría.

MTM.- No lo sé. Y otra afirmación polémica de Bruno Zevi. Su discurso más o menos anti-tipológico concluye con lo siguiente: "en un examen concreto, toda obra de poesía arquitectónica aparece como capaz de ser comparada, únicamente, consigo misma". Una conclusión muy de crítico –alguna escuela de crítica literaria defiende precisamente esto–, pero aparentemente muy poco de historiador.

JDF.- Y los tipólogos y modelistas, fuera de sí...

MTM.- No queda muy clara la posición de Zevi con respecto a la figura de H.H. Richardson. Por una parte, se refiere a él como un joven excepcional, capaz de rechazar en su viaje a Europa los estilos oficiales, adhiriéndose a otro –el románico– más en consonancia con la realidad constructiva, más sincero en el uso de los materiales y más austero en las decoraciones. Por otra parte, habla de Richardson como uno de los últimos ejemplos en que, antes del movimiento moderno, la historia servía a la arquitectura, es decir, había una cierta instrumentalidad de la historia que desaparece con la definitiva escisión entre arquitectura e historia a comienzos del siglo XX.

Entre Richardson, que estuvo en París hacia 1860, y Tony Garnier, becado en la Academia de Roma en los primeros años del siglo XX, sitúa Zevi el paso de una situación dominada por los historicismos a la nueva situación de la arquitectura moderna.

Richardson, sin embargo, podría tener otras lecturas; es evidentemente, el final de algo, pero también es el principio de algo, sobre todo visto en su particu-

lar enclave de la tradición americana. Se ha dicho, seguramente no sin razón, que Richardson es el más grande arquitecto del siglo XIX.

JDF.- Ya sabemos que Richardson es uno de tus iconos polares...

MTM.- *Cállate. A partir de este diagnóstico, Bruno Zevi elabora su particular visión de lo que ha de ser hoy una enseñanza de la arquitectura, una enseñanza que promueva una creación impregnada por el conocimiento histórico. Esta propuesta, que después ha elaborado en numerosos artículos y comunicaciones a Congresos, incluso después de retirarse él mismo de la Universidad, nace de la denuncia del sistema del Bauhaus y su tabú de la historia para la formación de los arquitectos modernos. Aunque aprecia, y así lo dice explícitamente, lo que la Bauhaus tenía de pedagogía moderna, de enseñar haciendo.*

Merece la pena, por otra parte, reproducir una frase que Zevi dedica a Gropius – sus relaciones con él nunca debieron ser buenas – tras mencionar su decisión de eliminar la historia de la enseñanza en la Bauhaus. Refiriéndose a unas declaraciones de Gropius ya director de la Universidad de Harvard, en Estados Unidos, dice Zevi: “es difícil imaginar una concepción de la historia más cerrada y retrógrada que la suya; hace suyos todos los equívocos de la vieja historiografía y le falta hasta la sospecha de una posible renovación didáctica”. Pobre Gropius...

Hay una crítica al movimiento moderno, donde Zevi llega a acusarlo de generar una academia estilística, incluso peor que la anterior que la modernidad combatía. Acusa a la arquitectura moderna, o al menos a algunos de sus seguidores, de imitar mal. Y añade Zevi, que el eclecticismo moderno no tiene el rigor ni la base intelectual, ni la elegancia del manierismo... El manierismo, un término al que Zevi da entrada, junto a otros ya consagrados por la historia, como el “gótico” o el “barroco”.

JDF.- En sus últimos textos, el concepto de “manierismo” se enseña como calificación de toda una época. Me pregunto cuánto hay de melancolía en la aceptación de esa categoría... y, de nuevo, pienso en Chillida...

MTM.- *Pero, al mismo tiempo, Zevi dice que los verdaderos artistas modernos no son indiferentes a la historia, aun cuando ofrezcan una visión completamente original de la arquitectura. (Es curioso, antes lo señalaba, Clement Greenberg dice algo parecido de la pintura o los pintores modernos. Parece que nadie haya dicho nada de ruptura, o al menos que lo mantenga hoy).*

Habla Zevi de que la experiencia griega está presente en Asplund y en el gusto por la plástica de Le Corbusier; y que la oriental, en especial la japonesa, informa la cultura de Wright, de Bruno Taut y de los organicistas americanos. Es curiosa la recurrencia de lo oriental, hasta hoy mismo. En Wright ha sido reconocida, y no sólo por su Hotel Imperial. Pero lo que es sorprendente es la generalización de Zevi.

JDF.- Ahí hallaríamos otro punto de discusión con su antiguo amigo Arthur Koestler . Y de coincidencia con un Pablo Palazuelo, por ejemplo .

MTM.- Y una última cosa.

En "In Nuce", hay varias citas a Frobenius . La primera, colocándolo junto a Riegl entre los representantes de una definición espacial de la arquitectura. En segundo lugar, junto a Schopenhauer y Spengler, Frobenius aparece relacionado con las interpretaciones del "Einfühlung" o empatía. E insiste despues en la elaboración, por parte de Leo Frobenius, de una teoría morfológica de la intuición espacial (habría símbolos espaciales diversos en las diversas culturas; como el "cuerpo aislado" de la antigua, el "infinito tridimensional" de la occidental, la "cueva bóveda" de los árabes, el "camino laberíntico" de la egipcia, el "camino en el campo" de la cultura china, etc.) .

Hay, por último, una crítica a estas concepciones de Frobenius, cuando el propio Zevi introduce en su discurso el concepto de espacio "externo" urbanístico.

JDF.- De nuevo, innominadamente, acaso en el recordatorio de Frobenius, se encuentra agazapado, como siempre, el eterno Spengler.

MTM.- Es posible.

JDF.- Es singular este recorrido. Partiendo de Croce, llegamos a Frobenius, y, acaso, a Oswald Spengler... Este es un recorrido quizás demasiado largo para un solo día... Vamos a descansar.



• Miguel de Unamuno

UNAMUNO Y CROCE

MTM.- *Antes has hablado de la débil incidencia escolar que en tus años docentes tenía Croce. A mí me ocurrió lo mismo. Sin embargo, te has referido al temprano prólogo de Unamuno a su Estética. ¿De qué fecha es?*

JDF.- De 1911, en la edición de que dispongo. Hay otras posteriores.

MTM.- *Podría resultar interesante conocer el texto unamuniano al respecto. No sé bien por qué, pero pienso que no resultaría demasiado complicado intentar algún tipo de aproximación entre el Sentimiento Trágico y algunas de las actitudes de Bruno Zevi.*

JDF.- Y hay más cosas. Como explica Hernández Correa en su tesis, Unamuno se encontraba entre las lecturas frecuentadas por Wright, sorprendentemente. Aunque es un texto un poco largo.

MTM.- *Veámoslo de todas formas.*

JDF.- Bien. Es, ciertamente, una aproximación bien distinta, a primera vista, de la de Zevi.

Confieso contarme en el número de aquéllos a quienes les atraen muy poco o nada los tratados de Estética, y más si son de filósofos. Prefiero con mucho las observaciones que sobre el arte hacen los grandes artistas, aunque se equivoquen en ellas, y recuerdo siempre, a propósito de la estética más o menos preceptiva, el cuento aquel, un poco más de lo debido brutal, de Diderot, en que nos cuenta del marsellés y el eunuco comprador de esclavas para el harén de su amo. Me es también sospechosa y muy poco grata casi toda la crítica cuando no llegue a ser aquélla que reclamaba Flaubert en carta a Jorge Sand, que Croce cita al final del capítulo XV de su Historia, dedicado a De Sanctis, en quien nos presenta un crítico así, artista y modelo. Mas sé, por otra parte, que no todos los estéticos se proponen preceptuar reglas a que los artistas hayan de sujetarse, y que no entra Croce entre esos.

Muy exacto, por otra parte, como dice Croce, que toda obra de ciencia es a la vez obra de arte, proposición que mucho más que a otras obras de ciencia o de filosofía, se aplica a ésta su Estética, obra de arte sin duda y excelentísima como tal.

Ríñese hoy en Italia batalla de ideas, sobre todo entre críticos y artistas, en torno al nombre de B. Croce como en torno a una enseña. Y con frecuencia suena del lado de los artistas el nombre venerando y glorioso de Josué Carducci. Y este Carducci, que, como dice Croce en una carta suya a Alberto Lumbroso, director de la Rivista di Roma, y publicada en el número del pasado Abril de dicha revista, había profesado durante largos años aborrecimiento a la Estética, "aborrecimiento que hay que atribuir en parte a su ánimo de poeta, retuso a dicha disciplina filosófica, y en parte al ambiente en que se educó y vivió", y que, "en el fondo, había odiado tanto más ferozmente a la Estética cuanto menos la había conocido, haciéndose de ella una imagen fantástica, que se compadece mal con las cosas sencillas" que Croce expone en este su libro; este mismo fiero Carducci, en una tarjeta que puso en Julio de 1902 al autor de este libro, cuando le hubo publicado, decíale: "El libro de Estética me es una revelación y una guía... Tiene usted mucho y vivaz ingenio y una profunda y viva erudición". Y este juicio del gran poeta tendrán que hacer otros poetas, retusos como él a la Estética, cuando lean ésta.

Porque la Estética de Croce, no a pesar de ser una obra de robusta y segura filosofía, sino precisamente por serlo, es una obra fuertemente liberadora y sugestiva para un artista, una obra revolucionaria, y son los artistas y poetas los que ante todo deben leerla y meditarla.

La enemistad entre artistas y críticos creo que sea tan antigua como el arte y la crítica mismos, y el arte y la crítica son hermanos gemelos,

si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos. Ciertísimo que todo verdadero crítico, si ha de merecer tal nombre a título pleno, es artista, y que reproducir una obra de arte exige a veces tanto o más genio que producirla, y no menos cierto que muchos harían mejor que intentar darnos nuevas obras, pongo por caso, revivir ante nosotros las antiguas, las de siempre más bien, enseñándonos a gozar más y mejor de ellas. Pues criticar es renovar. Una obra de arte sigue viviendo después de producida y crece su valor según con los años van gozándola nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno de éstos va poniendo algo de su espíritu en ella. Lo más de la hermosura que sentimos al leer el Evangelio débese a la ingente labor de sus comentarios, a las veces que hemos visto aplicada cada una de sus sentencias. ¿Y quién duda que el Quijote, verbigracia, es hoy, merced a sus críticos y comentadores, más bello, más expresivo que recién producido y virgen aun de lectores lo fuera? "Sin la tradición y la crítica histórica - escribe Croce - el goce de todas o casi todas las obras de arte producidas una vez por la humanidad, se habría perdido irremisiblemente; seríamos poco más que animales sumergidos no más que en el presente o en un próximo pasado".

Ni hay línea divisoria precisa entre crítica y producción artística directa. ¿Hay mucho más poético que los ensayos críticos de un Coleridge o de una Sainte-Beuve? Con razón dice Croce que "el simple erudito no logra jamás ponerse en comunicación directa con los grandes espíritus, revolviéndose de continuo por los patios, escaleras y antecámaras de sus palacios; pero el ignorante bien dotado, o pasa indiferente junto a obras maestras para él inaccesibles, o en vez de comprender las obras de arte cuales son ellas en efecto, inventa otras con la imaginación". Y añade que "la laboriosidad del primero puede al menos alumbrar a los otros, mientras la genialidad del segundo queda estéril del todo". Y aquí siento tener que discrepar de crítico y artista tan perspicuo. ¿Estéril? ¿Estéril quien inventa con la imaginación otra obra de arte?. Si realmente "ne inventa egli altre con l'immaginazione", su labor no es estéril, siempre que ésta su invención sea bella. ¡Cuántas obras de arte no han salido de otras! En rigor, casi todas. Los palimpsestos de que al final del capítulo XVI de su Teoría nos habla Croce, esas "nuevas expresiones sobre las antiguas fantasías artísticas, en vez de reproducciones históricas" son en arte perfectamente legítimas. El terror del año mil, el milenario, podrá no ser una verdad histórica, pero no por eso será menos bella la poesía catalana de Guimerá al año mil. Aun hay más, y es que hasta evidentes erratas o malas traducciones han servido de pie para nuevas creaciones, no ya artísticas sólo, sino filosóficas. En la relación de Averroes a Aristóteles se ve esto. Una errata, una equivocación, es a las veces tan generatriz como la rima.

Ocorre también, con sobrada frecuencia, que se meten a críticos artistas fracasados, y a los motivos de error que llevan a un crítico a pro-

clamar bello lo feo o feo lo bello, y que Croce indica en el capítulo XVI de la Teoría, se añade que creen mejorar las obras criticándolas o extractándolas. Recuérdanme a aquel médico que no pudiendo llevar a un paciente a la orilla del mar a que respirase libre la brisa marina, le enviaba cada día una gran caja cerrada, lacrada y sellada a la orilla del mar para que del aire que contenía respirase.

No es raro encontrarse con quienes, profesando la crítica, parece se imaginan que la obra de arte es para la crítica, que el artista nació para el crítico. Esto dicen los artistas. Pero tampoco es raro encontrarse con artistas que se imaginan nacieron para sí mismos, que son ellos el fin del universo, creado todo, y que los críticos han nacido para ellos. Sentimientos no ya teleológicos, sino egoistas, tan extraños al arte como a la crítica. Estos artistas son los que han fraguado la teoría mística del genio, que tan agudamente descarta Croce. Y si hay algo que pueda llamarse genio, cabe un genio crítico, una genialidad crítica también. Y si de paras, de finalidad nos es lícito hablar aquí, ni el crítico es para el artista ni éste para aquél, sino ambos para la humanidad y la vida.

Los artistas también han forjado la doctrina del genio inculto y aquello de que el estudio mata la inspiración, que la ciencia deseca el arte; doctrina muy en boga en ésta que Croce llama la siempre desventurada España.

Y sin embargo, en obras de verdadera crítica, de crítica artística, reproductiva, que no sea ni la Metafísica aplicada al arte de los alemanes, ni la historia que a él aplican los franceses, según la justa observación de Francisco de Sanctis expuesta en este libro; en obras así es donde los artistas pueden disciplinar su ingenio, fecundándolo. Y no ya en obras de crítica, sino en obras de estética artística, cual es ésta que hoy nos da Sánchez Rojas traducida al castellano.

Es, en efecto, la fusión del arte y de la ciencia lo que da valor y eficacia a la Estética de B. Croce, que es una estética filosófica hecha por un verdadero artista, una obra de filosofía artística tal como lo fueron los diálogos de Platón. Mejor dicho, es una Estética estética, donde sobran tantas estéticas místicas, metafísicas, lógicas, éticas y hasta económicas y políticas. Por primera vez he visto aquí la doctrina del arte liberada de la doctrina de la lógica, de la ética y de la psicología, aunque con ellas conexonada. Es ésta una estética independiente y sustantiva en lo que cabe, y no una mezcla de distintas disciplinas, que de cerca o de lejos se rozan con el conocimiento de lo bello. Y en tal sentido, digo que es una obra altamente liberadora y revolucionaria. Leyéndola adquirirán los artistas mayor y mejor conciencia de su independencia artística.

Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos a conciencia de la ley de la expresión, de la ley de vida artística, y así nos liberta, ya que la libertad no es sino la

conciencia de la ley frente a la sumisión a la regla impuesta. Y, por otra parte, es la obra de Croce una brillante y sólida defensa de los fueros de la fantasía, desconocidos o negados por tantos filósofos de lo bello. Es muy exacto lo que Croce dice de que Kant conoció la imaginación reproductiva y otra combinatoria, pero no la imaginación propiamente productiva, o sea la fantasía, y en este defecto de Kant —defecto no sólo de inteligencia— habrá que buscar algunas esterilidades de sus secuaces. Fueron y son los definidores los que infestan de pederías la estética y la preceptiva artística; son los que no logran acabar de comprender, o más bien de intuir, que sólo se definen los conceptos, y que la expresión artística, lo absolutamente individual y concreto, lo vivo, es indefinible. El arte reproduce o más bien intuye individuos, y es muy exacta la observación que hace Croce de que Don Quijote no es sino el tipo de los Quijotes. El tipo medio científico es definible, pero no objeto de arte, a pesar de los esfuerzos de artistas que, como Zola, se empeñan en hacer arte científico. La ciencia define, pero el arte narra o nombra.

Obra de ciencia es la presente Estética, y por eso define, pero define conceptos aplicables al arte, no define obras de arte ni expresiones artísticas concretas. Pero a la vez que obra de ciencia es, lo repito, obra de arte. Y lo es por su ejecución, por la sobriedad robustamente expresiva de su prosa limpia y animada de un íntimo calor de convicción que se pega al que la lee. Pues si acaso peca de algo, es de dogmatismo, el cual no es un pecado artístico. Apenas se encuentra en ella proposición dubitativa o concesiva, y sólo una vez he encontrado una frase como "se non c'inganniamo", si no nos engañamos. El autor casi nunca vacila en sus afirmaciones, con lo que logra infundirnos su confianza en ellas. Y nos convence tanto o más que con sus razones y la limpidez con que nos las presenta, con su imperturbable seguridad al presentárnoslas.

Débese ello a la simplicidad y coherencia casi matemática de su sistema; pero estas mismas simplicidad y coherencia chocan con muchedumbre de ideas nuestras que queremos meter en él, ideas tal vez contradictorias entre sí, pero que se han hecho carne de nuestro pensamiento, que es y tiene que ser un tejido de contradicciones, al menos aparentes, y a las que nos cuesta renunciar. Rompernos un hábito de pensar, una vieja asociación de ideas, es como desgarrarnos la carne del espíritu. Y si acaso es ventajoso el destruir contradicciones, reduciendo a unidad real su aparente oposición, trae por otra parte el daño de despotencializar nuestras ideas.

La doctrina general filosófica de B. Croce, su filosofía y su doctrina especial estética, choca con tantas tradicionales enseñanzas, con tantas ideas que son ya hábitos de nuestro pensamiento, que nos desgarran éste. Y así es que no nos entregamos a ella desde luego, una vez repuestos de la sorpresa de posesión debida a la seguridad de sus afir-

maciones. Una vez respuestos del efecto de su audacia afirmativa, objetamos. Yo mismo he objetado mucho, aunque al cabo, en no poco de ello, haya venido a concluir con el autor.

Y empezando por el principio mismo su primera afirmación, su definición misma del hecho estético, del arte y de la belleza, definición preñada de consecuencias, habrá de ser por no pocos lectores resistida. Intuición es expresión; se intuye lo que se expresa, y el arte se compone de intuiciones. Al leerlo recordé un inolvidable espectáculo de que fui testigo hace unos años, y fué tres niños que, puestos frente a un caballo, no hacían sino repetir cantando: ¡el caballo!, ¡el caballo!, ¡el caballo!. Pero entiéndase que para Croce, la expresión es, ante todo, expresión interior antes de ser comunicada. A lo que conviene acaso añadir que nunca habría habido expresión interior a no haber la exterior, la que se comunica; que el lenguaje es, como el hombre mismo en cuanto hombre, de origen social. El pensamiento mismo es un modo de relacionarnos los unos con los otros.

Establece Croce desde un principio su clasificación de la filosofía del espíritu, en parte teórica y parte práctica, dividiéndose la teoría en estética, que estudia la intuición de lo concreto, la expresión, el arte; y en lógica, que trata de la definición de lo universal, del concepto, de la ciencia, la una del fenómeno y la otra del númeno, y dividiéndose la parte práctica en economía, según se quiere lo útil, referente al fenómeno, y en moral cuando se quiere lo bueno, referente al númeno. Esta división, acaso sobrado esquemática, recordará a no pocos lectores españoles aquella otra, aquí en un tiempo en boga, del krausismo, que asignaba a la Historia el conocimiento por los sentidos del fenómeno, a la Filosofía el del númeno por medio de la razón, y combinaba ambos en aquella fantástica filosofía de la historia, que era el conocimiento por medio de la inteligencia, o sea la razón aplicada a los sentidos, de las leyes, que son los númenos obrando sobre los fenómenos. Sólo que entre una y otra clasificación media un abismo. Para Croce no tiene valor científico aquella fantástica y arbitraria filosofía de la historia, de la que con tanta gracia dijo D. Juan Valera, que era el arte de profetizar lo pasado. Y la historia, la simple historia, que es arte y no ciencia, halla una exacta determinación en el sistema crociano. En el cual parece ser la moral la que lo domina todo.

¿Y la religión? Confieso que donde más me rebelo de las doctrinas de Croce es en este punto. La religión no tiene en su sistema una posición adecuada. Para Croce, la religión "no es sino conocimiento, y no se distingue de las otras formas y subformas de ésta", afirmando a seguida que "la Filosofía quita toda razón de ser a la religión, porque se le sustituye". No lo espero. Y nótese que digo que no lo espero, y no que no lo creo. Porque en mi sentir, la fe, lo propio de la religión, así como la intuición o expresión es lo propio del arte y el concepto lo propio de la ciencia, la fe es, más que otra cosa, esperanza, y la esperanza, de fondo teleológico, no es precisamente fenómeno conocitivo.

La mejor definición de la fe religiosa sigue siendo la de San Pablo: sustancia de las cosas que se esperan. No puedo resolverme a pensar que la religión se resume en la Estética, ni en la Lógica, ni en la Economía, ni en la Ética, aunque las contenga. Es más bien como la envolvente de todas ellas, y si a unos se aparece como una metetéctica, a otros lo hace como una metalógica, como una metética a muchos, y a mí, principalmente, como una meteconómica, como la esperanza de la inmortalidad personal y concreta.

A los más de los lectores españoles de B. Croce, si lo meditan con el alma de su raza, se les aparecerá la religión como cosa de sentimiento, perteneciente, por lo tanto, según nuestro autor, a la actividad económica. Se trata en ella del gran negocio de nuestra salvación, como dicen los jesuitas. Pero es una economía trascendente y fundada en fe, es decir, en esperanza. Nuestro último fin es poseer a Dios, y no sólo por el conocimiento, gozar de Dios, hacernos Dios y Dios, que es más yo que yo mismo, es el que me garantiza la inmortalidad. "¿Si nos morimos del todo, como los perros, para qué Dios?", me preguntaba un campesino español, por cuyas venas corría la sangre de nuestros místicos. Como Kant, ponemos a Dios para garantizar nuestra inmortalidad; es una garantía teleológica. Dudo mucho de que un genuino lector español, de que un hijo de esta "siempre desventurada España", se satisfaga con aquella absoluta libertad del espíritu que se quiere a sí mismo, de que Croce nos habla al final del capítulo VII de su Teoría. Eso no nos resuelve el problema.

Podrá Croce redargüirnos que no tiene solución el problema religioso tal como lo planteamos, o que no existe tal problema; pero la desesperación de nuestra esperanza volverá una y otra vez a planteárnoslo. No nos avendremos a sustituir la religión con la Filosofía, que no nos consolará jamás de haber nacido. Y a él, al italiano, le quedará el decir que éstos son ensueños místicos de la siempre desventurada España. B. Croce es profundamente italiano, y en italiano piensa y siente, y el alma italiana, a pesar de las apariencias en contrario, nunca fue en su fondo mística, por lo menos tal como aquí lo sentimos. Del llamado misticismo franciscano al misticismo teresiano media un abismo.

La italianidad de B. Croce estalla a cada momento en ésta su obra, obra italianísima. Y es lo que le da valor. Es el pensamiento de un pueblo de cultura. Y estalla hasta en los detalles. Cinco nombres nos presenta Croce como jalones de la ciencia estética: Aristóteles, Vico, Schleiermacher, Humboldt y De Sanctis, y de los cinco, dos son italianos; aún más, napolitanos. Y cuando quiere ejemplificar las graciosas degeneraciones de la llamada física estética, acude a un italiano, a un napolitano, a Tari.

Mas volviendo de esta digresión a la doctrina general estética de B. Croce y a su teoría de la expresión como característica del arte y de

la belleza, hay otra doctrina, íntimamente conexcionada con ella, y a la que se resistirá, de seguro, en rendirse el lector. Es la doctrina de lo bello natural, de lo bello objetivo o de la naturaleza, tuétano del sistema de idealismo humanístico de la Estética de Croce. El cual niega el llamado bello natural, en cuanto algo independiente de la intuición humana. Para Croce, lo bello es la expresión lograda "l'espressione riuscita". Y el lector objetará.

Está muy bien –se dirá– no existe lo bello natural, lo bello es la expresión lograda o conseguida, es la expresión, pero ¿por qué se logra?, ¿por qué la consigue uno ante tal impresión y ante tal otra no?. ¿No depende este conseguimiento o logro de la cosa misma intuída, de la materia de la intuición?. Lo bello, me dice el autor, es el valor de la expresión o la expresión misma; pero el valor de la expresión es algo más que la expresión misma; le añade algo. Hay cosas más o menos bellas, expresiones más logradas o más felices que otras, expresiones más expresivas en fin. ¿Y esto, más o menos, no depende del objeto mismo?. ¿Por qué unas impresiones se dejan expresar mejor que otras y algunas resisten la expresión? El proceso de la producción estética incluye, según el autor: a) impresiones; b) expresión o síntesis espiritual estética; c) acompañamiento hedonístico o placer de lo bello; d) traducción del hecho estético en fenómenos físicos. Entra, pues, en ese proceso la impresión, y es que la impresión misma, que pertenece a la naturaleza tanto como al espíritu – si es que éste es otra cosa que naturaleza –, ¿no contribuye por sí a lo bello, no es bella? Se me dirá que una cosa no es bella hasta que no la he hecho tal, pues ya el autor me dice que una cosa es útil o buena porque la quiero, y no la quiero porque es útil o buena. Mas me temo que en estas oposiciones absolutas, como entre naturalismo e idealismo, están jugando con los vocablos, y que las afirmaciones de un sistema son traducibles en las del otro, sin más que cambiar la clave. El arte, se me dice, es el que produce lo bello natural. Ya Schiller dijo que también el arte es naturaleza, y bien podemos añadir que la naturaleza es arte. Y así todo es uno y lo mismo.

Ya en teología se plantearon el problema de si lo malo es malo porque Dios así lo ha establecido, o lo ha establecido así porque es malo, y esta distinción sigue dominando todo el proceso del pensamiento humano.

Y el lector, no rendido aun a la doctrina idealista de Croce, quiere atacarle por otro flanco. Distingue Croce entre lo bello y lo agradable, ya que parece hay cosas agradables que no son bellas; pero, ¿de veras las hay?, ¿no será lo agradable, y no lo expresivo, el germen de lo bello?. Una expresión se logra y nos da sentimientos estéticos: ¿no decimos que es bella por el placer que nos causa el logro de la expresión?.

Acaso es muy acertado el concepto que de la belleza tenía el holan-

dés Hemsterhuis, y que Croce reproduce; acaso se trata de un problema de economía espiritual, de máximos y mínimos, de obtener la más plena y rica intuición con el menor esfuerzo, lo que se consigue ante un tipo medio, ante un fenómeno que nos dé, individualizado, lo más del contenido de su especie. "El individuo A – me dice Croce – busca la expresión de una impresión que siente o presiente, pero que no ha expresado aún". ¿Y por qué no la ha expresado?, ¿no habrá en la expresión misma algo que a ser expresada se resista, una fealdad natural?. Ante un hermoso caballo me digo: "¡He aquí todo un caballo!". ¿No hay en el caballo mismo una totalidad que responde a esta frase popular y corriente?.

Todas éstas son, como se ve, preguntas y nada más, preguntas que supongo se hace el lector antes de rendirse al idealismo de B. Croce. Los problemas que esas preguntas ponen son problemas psicológicos y no estéticos, podrá el autor respondernos. Y estamos en el núcleo de la cuestión, y es una filosofía del espíritu fuera de la psicología, que es una ciencia natural o, mejor, un espíritu fuera de la naturaleza. Idealismo que habrá de resistirse a no pocos lectores de Croce, sobre todo a los españoles, ya que nosotros no somos, en el rigor filosófico técnico de la palabra, idealistas ni racionalistas. El nuestro, el que culmina en nuestra mística, es un naturalismo que frisa en materialista, y es, en el fondo, irracionalismo. Tal vez sea ésta la desventura nuestra a que B. Croce alude. Y yo no sé si es o no nuestra flaqueza; pero, séalo o no, es nuestra fortaleza también.

Este nuestro naturalismo de inconsciente filosofía explica nuestro realismo estético, que otros pueblos tienen por brutal; nuestros Cristos sanguinolentos y con pelo natural, todo eso en que buscamos la emoción patética más que la expresión ideal. Y los que estimen que la tauromaquia es arte, recordarán aquella frase de aquel gran torero al gran actor Máiquez que le reprochaba una suerte: "Señor Miquies, aquí se muere de veras". Morirse de veras tiene poco de ideal.

Algunos otros lectores, aunque menos, resistirán la identificación de la Estética con la Lingüística. Por mi parte, y en concepto de profesor de Lingüística, la acepto desde luego. La verdadera materia del arte literario, de la poesía, es el lenguaje que contiene en sí el tesoro todo de nuestras intuiciones. Expresar es nombrar. Se perciben los elementos materiales de una cosa, pero no se la conoce hasta que no se la nombra uno en sí. De que en una lengua falte el nombre de un objeto natural no se deduce que no existiera el objeto ante los que la hablaban, sino que no lo distinguían de otros, que no hablaban de él, que no lo conocían como tal.

Exactísimo que la primera obra de arte es la lengua, que nos da el mundo intuído. Y una lengua se compone de metáforas y de símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Más la verdadera obra de arte es el lenguaje, hablado y vivo. Una poesía bella, es

decir, una poesía, es la que habla como un hombre; sólo los pedantes hablan como un libro, es decir, como un libro que no habla como un hombre. El lenguaje es siempre poesía, afirma muy bien Croce.

Y esta sana concepción del lenguaje como obra de arte es lo que le hace revolverse contra los excesos del gramatismo. Punto es éste que recomiendo a nuestros pedagogos, esclavos, por lo común, no ya de la gramática, sino de una gramática empírica, puramente clasificativa y disparatada, que se imaginan ha de hablar uno mejor su lengua materna aprendiendo a conjugar o la definición del adverbio. Y así, en vez de enseñar la lengua, enseñan gramática y la enseñan además mal.

Mostráronme una vez un escrito y tan gramaticamente escrito, que no había en él una falta, y por instinto adiviné que era de un extranjero, como en realidad lo era. Y es que si mañana me presentan un caballo que responda hasta en sus más menudas partes al tipo trazado por un tratadista hípico, me acercaré a tocarlo a ver si es de verdad, si es de carne, como dicen los niños de lo que es verdadero y vivo. Y un escrito así, gramaticamente construido, no es de carne, no vive.

La labor de la Lingüística, rama de la Estética, es hoy por hoy destruir el gramaticismo preceptivo.

Pensamos con intuiciones, el concepto se apoya en la intuición, en la ciencia, en el arte. Y es locura querer hacer ciencia prescindiendo en absoluto del lenguaje. Tendrá la ciencia que crearse un lenguaje. H_2O es tan expresión como "agua". En la filosofía del empiriocriticismo de Avenarius se ejemplifica adónde lleva el querer filosofar desgarrándose del lenguaje que ha hecho nuestro pensamiento, que es nuestro pensamiento. No se logra sino decir las mismas cosas peor dichas. Hasta un tan agudo y perspicaz lingüista como Hermann Paul dice, en la Introducción de sus *Prinzipien der Sprachgeschichte*, párrafo sexto, que "quien no emplee el necesario esfuerzo mental para liberarse del dominio de la palabra, no llegará jamás a una intuición (*Anschauung*) de las cosas libre de prejuicios". ¿Es que es posible librarse del dominio de la palabra? A las viejas categorías realísticas, a las tradicionales abstracciones escolásticas, suceden otras que serán tenidas de aquí a un siglo por no menos escolásticas que aquéllas. Y es ello inevitable, ya que pensamos con palabras, que son abstracciones siempre. La intuición misma de lo individual concreto es una abstracción de impresiones. Expresar es abstraer.

Y ni siquiera el trazado del pulso que nos da un esfigmógrafo escapa de ser expresión artística, pues que el hombre ideó y produjo el aparato y el hombre intuye e interpreta la línea del trazado.

Pero si algún lector se resiste a la identificación entre Lingüística y Estética, todo lector artista aplaudirá sin reservas la crítica severa que B. Croce hace de las reglas de la retórica, de la teoría de los géneros y de todas esas categorías de lo sublime, lo cómico, etc. Y, sin em-

bargo, desde nuestro punto de vista naturalístico o sentimental, tendríamos también que hacer a ello reservas. Pero más vale dejarlas.

Las teorías estéticas de Croce están luego refrendadas y corroboradas en su Historia de la Estética, historia que sirve de confirmación y complemento a la teoría.

En esta parte histórica me creo en el deber de llamar la atención de los lectores españoles sobre su juicio respecto al infilosofismo de la segunda mitad del siglo XIX, ya que aquí ha hecho estragos ese cientificismo pseudofilosófico, ¡Las veces que he tenido que burlarme de esa sociología que, como dice Croce, no se sabe lo que como ciencia sea! Y yo, que considero como una de las mayores victorias de mi espíritu sobre sí mismo el haberme liberado de la fascinación que sobre mí ejercía a mis veinticinco años el nefasto Spencer, experimenté un vivo placer estético al leer el juicio que a Croce le merece. Y respecto a lo que de la doctrina del progreso aplicada al arte, y la de la evolución nos dice, sólo he de recordar que uno de los más funestos escritores contemporáneos nuestros, el que, so color de arte, más ha explotado los bajos instintos de la lujuria, sostenía que por haber llegado él al mundo siglos después de Homero, es superior como artista a éste.

¿Y tendré que recordar aquella estúpida necedad que se discutió, al parecer en serio, nada menos que en el Ateneo de Madrid, hace unos años, de si la forma poética está o no llamada a desaparecer? Todo, en cierto sentido, está llamado a desaparecer; pues todo, como decía el profesor coninbricense, empezó por no existir; pero mientras la humanidad subsista, todo lo humano subsistirá con ella. En la vida del espíritu nada se pierde.

También debo llamar la atención de los lectores españoles acerca de lo que Croce, naturaleza de fino artista italiano, nos dice de la pedantería profesional o académica alemana, ya que nos la empiezan a mal traducir de nuevo, amenazándonos una nueva época como la del krausismo. El capítulo sobre el gran crítico De Sanctis es a este respecto sumamente instructivo.

Interesantísima también la rehabilitación del gran teólogo Schleiermacher como genial precursor de la estética. ¿Y no será porque era un teólogo ante todo y sobre todo, un teólogo más que un filósofo, por lo que así la presintió? Interesante sería investigar cómo la Estética de Schleiermacher surge de su teología.

Muy de notar son también los juicios de Croce sobre Ruskin y sobre Nietzsche, dos artistas, dos poetas que alguna vez se metieron a estéticos. Del primero, "temperamento de artista, impresionable, excitable, voluble, rico de sentimiento, que daba tono dogmático, forma aparente de teoría, en páginas vivas y entusiastas, a sus sueños y caprichos", nos dice que podrá juzgarse irreverente cualquier exposición

reasuntiva y prosaica de su pensamiento estético, que ha de ser por fuerza pobre e incoherente. Y de Nietzsche, que si sus doctrinas son poco rigurosas y, por tanto, poco resistentes, están, en cambio, llenas "de alta inspiración y trasponen la mente a una región espiritual cuya alteza no había sido jamás alcanzada en la segunda mitad del siglo XIX". Por donde se ve el altísimo aprecio que B. Croce hace de los verdaderos artistas por equivocada que su filosofía fuese. ¡Lástima grande que junto a sus nombres figure el de un Max Nordau, verbigracia, indigno de aparecer en una historia de la Estética! Y donde él so-bra, faltan acaso otros como el gran danés Kierkegaard.

Cierto es que Croce nos advierte que "con Lombroso y su escuela, y con los sociólogos a lo Nordau, hemos llegado al límite extremo que separa el error decoroso del grosero que se llama despropósito". Estos sociólogos, metidos a críticos de arte, nos hacen el efecto de ciegos de nacimiento, que hacen crítica pictórica juzgando los cuadros a tacto.

JDF.- Hasta aquí los fragmentos de Unamuno.

MTM.- *En el libro de Croce parece que apenas hay referencias a España.*

JDF.- Quizás has puesto el dedo en la llaga. Porque es curioso que en alguna edición anterior, señalaba que "sólo Krause fue importado a la siempre desventurada España". Unamuno, lógicamente, se revuelve contra ello, preguntándose, sin embargo, por qué solamente fuera en España y Bélgica donde tomó asiento Krause, en vez de Hegel, Fichte, Schelling, o Herbart. Croce se disculpó luego con una carta a Unamuno, manifestando la existencia de su correspondencia con Menéndez y Pelayo, Rodríguez Marín, Menéndez Pidal, etc. prometiendo suprimir la referencia en futuras ediciones. Unamuno, sin embargo, la incluye. No hay nada, sin embargo, de d'Ors.

MTM.- *La secuencia de Zevi-Croce-Unamuno permitiría, de alguna manera un tanto forzada quizás, prolongar la serie hasta Oteiza, especialmente en la Estatuaria Megalítica Americana.*

JDF.- Violentando un poco las cosas, sí. Así se plantearía, bajo otras luces, esa hipotética relación Zevi-Oteiza, vía Croce-Unamuno. Sin embargo, hay otros problemas.

MTM.- *¿A qué te refieres?*

JDF.- Estoy pensando en Lionello Venturi, tan admirado por Zevi. Venturi en su *Historia de la Crítica del Arte*, presenta algunas reservas graves sobre Croce. Tras manifestar su aquiescencia a la distinción entre Arte y Ciencia, una como exponente de sentimientos y otra de conceptos, plantea su objeción a la afirmación de que "el problema actual de la estética es la restauración y defensa del clasicismo frente al romanticismo". Creo que Zevi pensará de una manera similar.

MTM.- *Por otro lado, lo que señalas podía también encontrar apoyaturas en d'Ors.*

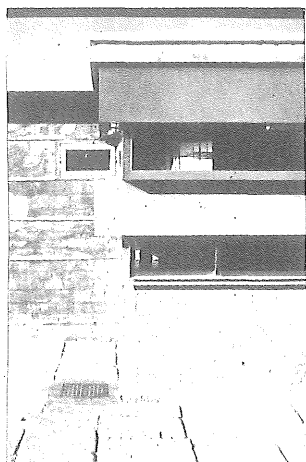
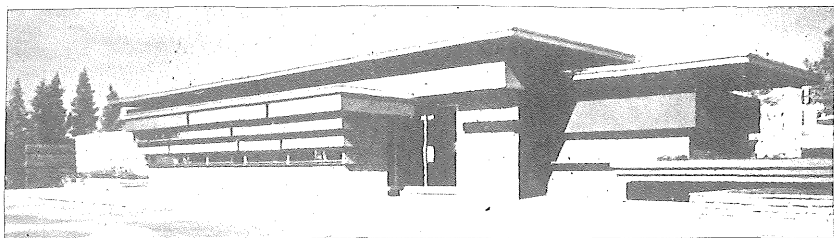
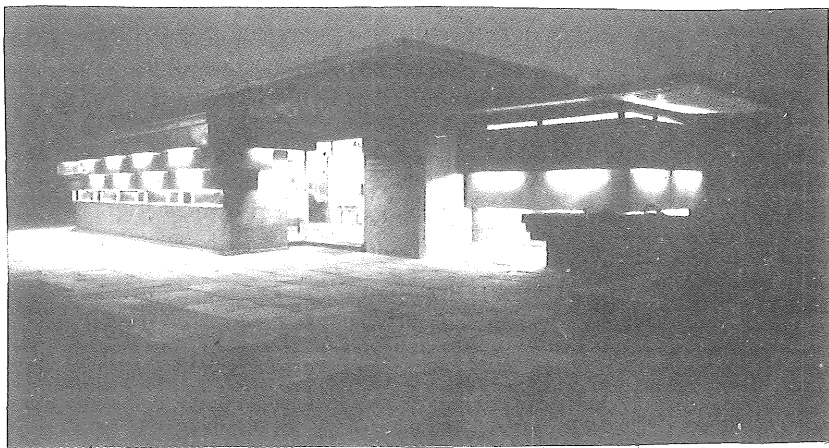
JDF.- Sí. Venturi indica, con agudeza, que nunca ha habido lucha entre clasicismo y romanticismo, sino únicamente entre neoclasicismo y romanticismo. Y algo de eso ha ocurrido en los últimos tiempos. De hecho, viene a afirmar que Croce, "tanto artística como moralmente, es enemigo del futurismo". Concluye diciendo que las dos afirmaciones de Croce "pertenecen a dos planos diferentes, siendo el primero una verdad filosófica y la segunda una exhortación práctica, discutible y acaso lamentable".

MTM.- *Rotundo, Lionello Venturi.*

JDF.- Y Probablemente teñido de consideraciones políticas.

MTM.- *Me parece que con este apartado, podemos dar por acabado el recordatorio, incluso desde España, de esa matriz crociana del pensamiento de Zevi.*

JDF.- Así es. Aunque, paralelamente, se han abierto nuevas puertas, el puro visibilismo, Lionello Venturi, Oteiza, etc. Vamos a caminar por otras veredas.



• Biblioteca Luigi Einaudi. 1962-63
Bruno Zevi y colaboradores

• • SEXTA PARTE

WICKHOFF: VIENA Y VENECIA

JDF.- Continuando esa búsqueda, tan irrisada, de núcleos polares en el pensamiento de Zevi, tras el hebraísmo y Croce, quizás podríamos detenernos ahora en Viena.

MTM.- *La verdad es que asombra la aparente variedad de esos puntos de apoyo. Aunque, quizás, en afán de brevedad, ampliaría tu observación inicial haciendo referencia simultánea a Viena y a Venecia.*

JDF.- Esta concentración se presta también a la controversia. ¿Deben ser entendidas a la vez?, etc.

MTM.- *Es más que posible que quepan diversificaciones en profundidad, pero estamos planteando este análisis en un régimen de conversación, lo que justifica algunas simplificaciones.*

JDF.- Haz lo que quieras.

MTM.- *Sigamos entonces. Entre los autores no italianos que Zevi reconoce como fuentes de su propio pensamiento están, sobre todo, los vieneses: Franz Wickhoff y Alois Riegl. Como hace con Croce, Zevi reconoce en Wickhoff a un profundo renovador de la Historia del Arte. En este caso, un enfoque más posi-*

tivo, más cerca de las ciencias naturales, y menos arqueológico y romántico que el de Winckelmann, el dominante hasta mediados del siglo XIX. (Creo que ya lo hemos dicho. Pero, Aldo Rossi coloca dentro de un mismo grupo a Winckelmann, a Riegl e incluso a Schinkel; todos representantes, según él, de una cierta cultura centroeuropea. Hacen falta filtros más finos para distinguir, parece).

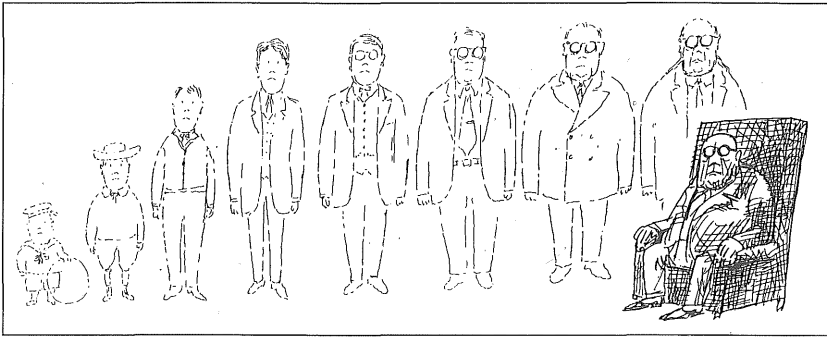
JDF.- Desde luego.

MTM.- *Bruno Zevi parece conocer perfectamente la genealogía de la Escuela vienesa: de Schlosser a Thausig, de Eitelberger a Sickel y Conze. Seguramente, sabía alemán. Si no, se apresuró mucho a leer las traducciones italianas.*

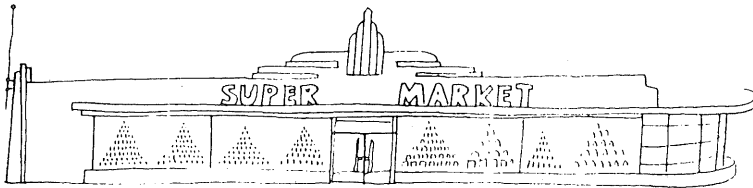
JDF.- Venturi, al hablar de la visualidad pura, proporciona otra secuencia, centrada en Riegl y Wölfflin. Habla de Hans von Marles, Herbart, Zimmermann, Fiedler e Hildebrandt, entre otros. Quizás parte de otras premisas.

MTM.- *Quizás. Sigo con mi planteamiento. Viena y Roma. Tanto Wickhoff como Riegl estudian el arte romano, hasta entonces siempre con un complejo de inferioridad con respecto al arte griego. "Wiener Genesis" de Wickhoff es de 1895 y "Spätromische Kunstindustrie" de Riegl de 1896. Es, absolutamente, el fin de siglo. La Viena fin de siglo.*





• Dibujos de Steinberg



De Wickhoff toma Zevi su famosa categoría del “modo de narrar continuo” y el propio, según el autor vienés, del arte del período romano y la primera era cristiana. La Columna Trajana sería uno de estos ejemplos de narrativa continua y, también, el máximo exponente de la iconografía romana. Además de un nuevo enfoque, Wickhoff significa en la Historia del Arte un desplazamiento del valor: la Columna Trajana tiene ahora tanto o más valor que cualquier obra griega, helenística o augústea.

Un procedimiento que Zevi extiende a la arquitectura moderna, a la consideración de los arquitectos contemporáneos. Del mismo modo que aplica a la arquitectura moderna – a Le Corbusier, la Bauhaus y al genio creativo de Wright – la consideración de Wickhoff de que los grandes artistas individuales sofocan la creatividad de generaciones enteras... obligando a imitaciones superficiales. El mismo, Bruno Zevi, rechazó la invitación de ir a Taliesin, prefiriendo contemplar al genio desde el otro lado del océano.

JDF.- Antes hemos hablado de ello. No hubiera durado mucho el temperamento de Zevi en Taliesin. Pero quizás nos estamos desviando del tema.



MTM.- Bien. Volvamos a los vieneses. Wickhoff no habla de arquitectura, sino de escultura y pintura, en su "*Génesis vienesa*". Es Zevi el que se encarga de traspasar sus categorías al terreno arquitectónico.

Winckelmann situaba la cima de la creatividad griega en el siglo V (el siglo IV a.C.). Lo sucesivo, era decadencia. Ya en su tiempo, Lessing se opone a estas tesis en su "*Laocoonte*". Y, más de un siglo después, Franz Wickhoff reconoce signos particulares en el arte romano no derivados de la imitación del griego, como el ilusionismo y la continuidad narrativa.

Zevi hace dos transposiciones: del arte en general, de la pintura y la escultura, a la arquitectura; y del arte de la Antigüedad al arte moderno.

JDF.- Esa es una de las características de Zevi, como de un gran ilusionista de la historiografía buscando salidas, apoyaturas culturales, aparentemente muy distanciadas de su objetivo. Con alguna excepción, en España hemos carecido de esa capacidad de transposición.

MTM.- Pero, ¿por qué Viena?

JDF.- Esa pregunta requiere, me parece, una respuesta muy meditada, independiente. Luego volveremos a ello.

MTM.- Los autores vieneses se habían interesado por el arte romano, el tardo-romano, como génesis de su propia situación. Zevi, en una vuelta más, toma la arquitectura romana – tal como había sido tratada por Wickhoff y Riegl – como un origen, un origen europeo, de lo que será la arquitectura orgánica. Habrá otro origen, el americano. Otra genealogía, que también será en su momento delineada por Bruno Zevi.

JDF.- Constantemente reaparece, la tan repetida heterogeneidad de sus apoyos basilares. La genealogía americana, como dices, constituye otro afluente de curso más bien diverso.

MTM.- Ahora, alguna observación más personal.

Yo, de los dos autores que cita Zevi, conozco más al segundo; más a Alois Riegl que a Franz Wickhoff. Tal vez porque me ha sido más accesible y más próximos los temas que trata; conozco fundamentalmente sus "*Cuestiones de Estilo*" y algunos artículos. Me ha interesado siempre la polémica entre Riegl y Semper, a propósito del origen de las formas. El primero dando prioridad a la voluntad artística frente a las teorías técnico-materiales del segundo.

JDF.- Me pregunto hasta qué punto su enemistad hacia Semper no estaría, en parte, determinada por su relación con Richard Wagner...

MTM.- *Ahora, cuando hablamos de Zevi, creo identificar una sintonía entre su aversión a explicar la arquitectura sobre la base de los problemas constructivos (en "Arquitectura in Nuce") y las tesis de Alois Riegl, de dar prioridad a la voluntad del artista. Ni que decir tiene que también yo estoy del lado de Riegl; tanto que me ha servido como guía para tratar un personaje tan difícil como el arquitecto expresionista Hans Poelzig. Pero ésta es otra cuestión, el Expresionismo, tan omnipresente en el pensamiento de Zevi.*

JDF.- Vuelvo a pensar en el libro que estoy leyendo de Schlemmer. También éste enloqueció de entusiasmo al hablar del expresionismo.

MTM.- *Viena y Venecia. Otra relación posible. Venecia, la ciudad soñada por los vieneses. Hugo von Hofmannsthal, el arquetipo del escritor vienés de fin de siglo, escribió una novela, o un proyecto de novela, titulada "Andreas o los unidos". En la edición española, figura en la portada una puerta reflejada en el agua y, bajo ella, una palabra: Venezia.*

Hofmannsthal trabajó en esta obra entre 1907 y 1913, aunque no se publicó hasta 1930, un año después de su muerte. La novela trata de la llegada a Venecia de un joven artista, tras pasar por la ciudad-balneario de Villach, y de las impresiones que sobre la propia ciudad de Venecia envía a sus padres. Venecia como materialización visual de su propio estado de ánimo.

Pero, ¿qué tiene esto que ver con Zevi?. ¿O con Wickhoff?. Veamos.

JDF.- Un detalle. Se ha dicho que el afán primordial de Hofmannsthal era similar al de Wagner y su fracaso (Horia se refiere concretamente a Jederman) el hecho de asistir a la caída de la fusión de su poesía vinculada a la música de Richard Strauss.

MTM.- *Zevi vive, es profesor, en Venecia durante muchos años. Con su interés por Viena parece así devolver esta mirada de Hofmannsthal y otros intelectuales a Venecia. Y Wickhoff muere en Venecia, a los 56 años, en la ciudad paradigma (esto lo dice Zevi) del modo de narrar continuo en el aspecto urbanístico-arquitectónico. (De nuevo, Zevi contempla Venecia de un modo muy distinto a Rossi; también él tomó Venecia como base de sus ideas sobre la morfología y las tipologías arquitectónicas).*

JDF.- Estamos intentando demostrar, con estos flashes, que el pensamiento de Zevi es mucho más denso y fundado que el de Rossi, mucho más rudimentario.

Pienso que Tafuri hubiera podido continuar, en parte, por esa vereda, pero su razonamiento aparece muy trabado por "sugestiones de comité".

MTM.- *Hay todavía otros aspectos de Franz Wickhoff que fascinaban a Zevi. Su amor por el arte de vanguardia de su tiempo: el impresionismo y su contacto y sus conversaciones con los artistas contemporáneos. El tipo de historiador, inmerso en lo contemporáneo, que siempre ha deseado ser Zevi.*

Y hemos hablado de Hofmannsthal. Bueno, pues también Hofmannsthal, en la tertulia del café "Griensteidl", con otros escritores como Schnitzler o Kraus, tenían como tema referencial el impresionismo y el simbolismo contemporáneo.

JDF.- De alguna manera encarna los albores del "Espacio de Viena", él lo denomina "Vacío de los valores". Pero también sobre esto se ha hablado mucho. Creo que Zevi, sin mencionarlo, experimenta esto recogiendo esta sugestión.

MTM.- *Volvamos, por un momento, a la arquitectura.*

La arquitectura romana es relacionada por Zevi con los antecedentes que hemos visto, con la medieval y la gótica. Todas ellas poseen connotaciones de crecimiento orgánico, lo que será su gran tema historiográfico dentro de la arquitectura moderna. Y, aunque no he visto que Zevi lo cite expresamente, podríamos recordar a otro vienés ilustre: Camilo Sitte. Un medievalista, defensor de un urbanismo a pequeña escala, frente al colosalismo del Ring y Otto Wagner. No sé qué pensará Zevi de Camilo Sitte.

JDF.- Se refiere a él, en ocasiones, acaso sin demasiado entusiasmo. Pero vamos a dejarlo por hoy.



• Inge Pedersen con Zevi

RIEGL

JDF.- Has hablado bastante de Wickhoff y de Riegl. Quizás podríamos intentar concretar algo sobre ellos, como hicimos con Croce.

MTM.- *Las ideas de Zevi al respecto son bastante conocidas. No vamos a repetirlas ahora. Quizás sea mejor examinarlas desde otro lado. ¿Qué opina Lionello Venturi sobre ellos?*

JDF.- En su *Historia de la Crítica*, les da un tratamiento muy desigual. De Wickhoff, habla muy poco. Creo que solamente en tres ocasiones, englobándole en el capítulo de filólogos y arqueólogos del XIX. Dice que en parte se inspiró en Morelli y que Riegl aprovechó algunas de sus ideas sobre la substitución de la concepción óptica por la táctil. Muy poco más. Sobre Riegl se extiende bastante, como hace con Wölfflin.

MTM.- *Sería interesante conocer su texto.*

JDF.- Es un poco largo. Está englobado en el capítulo de la “visualidad pura”. He aquí sus palabras:

“Fiedler e Hildebrand obtuvieron sus juicios no solamente de las ideas que acabamos de exponer sino de una experiencia viviente del arte griego y del arte del Renacimiento italiano. Según ellos, fuera de estos dos períodos artísticos, nada perfecto se ha hecho. La tentativa

realizada por Fiedler para juzgar la catedral románica según los criterios hallados para la arquitectura del templo griego, es tímida, insegura. En la actualidad, nadie puede participar de la negativa de Fiedler a considerar la arquitectura gótica como arte, porque, en la catedral de Chartres o en la catedral de Reims, uno siente la realización perfecta, coherente y libre de una imaginación humana muy elevada. Asimismo, luego de haber admitido la idea de Hildebrand sobre la representación artística del movimiento, como cuerpo en reposo en una actitud de movimiento, en tanto que esta idea explica el valor artístico de ciertas posturas en los relieves griegos o en los del Renacimiento, debemos sin embargo comprobar que esta idea no constituye una norma, como lo hubiera querido Hildebrand, sino solamente un esquema de interpretación útil para ciertas obras de arte, inútil para otras. En efecto, la representación de la imagen como movimiento continuo de luces y sombras, característica de Tiziano, de Rembrandt y de Velázquez, tiene el derecho de ser incluida entre las perfecciones del arte.

Por lo tanto, para que la teoría de la visualidad pura diera plenamente la medida de sus posibilidades en cuanto al juicio del arte, era preciso renunciar a su valor regulador y reconocer que su aplicación a la historia tiene un carácter relativo.

Quien ha hecho en este sentido el aporte más considerable es Alois Riegl (1858-1905). Se ignora si ha tenido relaciones intelectuales con Fiedler, pero las ideas formalistas de la escuela de Herbart son comunes a ambos (Riegl fue alumno de Zimmermann), lo mismo que su muy vivo interés por las interpretaciones materialistas de Semper y, por último, su fuerte reacción contra el puro método filológico y las ideas de Taine en historia del arte. Riegl no posee el rigor de pensamiento kantiano de Fiedler, aunque sienta fuertemente la necesidad de superar idealmente los datos positivistas, y tiene un conocimiento de las obras de arte mucho más extenso que el de Fiedler, una conciencia profunda de que la historia del arte debe ser historia universal. Se ha erigido como un juez contra los dos grandes prejuicios tradicionales del arte.

En efecto, a la sazón, se seguían distinguiendo jerárquicamente en historia del arte – y se distinguen aun –, las “artes mayores” relativas a la representación del hombre y de sus hechos y gestas, de las “artes menores” relativas solamente a la ornamentación. En 1893, Riegl comienza una historia “Problemas de estilo” sobre la ornamentación desde el antiguo Egipto hasta el arte árabe. Se continuaba, y se continúa, despreciando ciertos períodos de producción artística como el Imperio Romano y el barroco que se juzgan con criterios tomados del arte griego y del arte renacentista. En 1901, Riegl publicó: “El Arte industrial del período romano tardío”; después escribió su “Arte barroco en Roma” que fué publicado como obra póstuma en 1907, para bus-

car el carácter y determinar las maneras de ver y sentir del arte de estos períodos que no fueron decadentes, sino diferentes de los anteriores en tanto que supieron, a través de sus incertidumbres, errores y desviaciones, crear un arte nuevo.

El principio que justifica al mismo tiempo el interés histórico y el juicio estético de Riegl es el *Kunstwollen* (la voluntad de arte). Riegl no lo ha definido teóricamente, pero lo ha aplicado como antítesis de ese "poder de arte" que no es otra cosa que la capacidad técnica en la imitación de la naturaleza. Al comprobar que las formas se transforman a través de los tiempos, se ha preguntado cuál es la fuerza que las transforma. Semper y sus discípulos habían condicionado el estilo por la finalidad, el material, la técnica, sin tener en cuenta el espíritu creador. Riegl ha criticado esta solución y la ha substituido, como afirmación idealista, por la voluntad de arte. La obra de arte está muerta si se encuentra separada de su proceso espiritual de creación: es necesario tornarla al origen de su creación. La voluntad de arte no es, pues, la síntesis de las intenciones artísticas de un período dado, pero es la tendencia, el movimiento estético, el germen del arte; es un valor dinámico, una fuerza real. Se trata del principio del estilo que debe distinguirse de los caracteres exteriores del estilo. Riegl se ha preguntado si era posible establecer a priori las tendencias virtuales de la voluntad de arte, esto es, sus categorías, y ha creído poder determinarlas, según la tradición de Herbart en "táctil" y en "óptico", en la visión de la cosa en sí y del espacio, en lo objetivo y lo subjetivo. De esta suerte, rehusa ver un contraste entre el naturalismo y el idealismo porque cada obra de arte es todo a la vez, representación y estilización de la naturaleza. El error es haber creído que estas categorías eran categorías a priori, cuando se trata de los esquemas de orientación a posteriori. Tenía conciencia de que en arte, el individuo es la única realidad y que los grupos no son más que sumas, simples nombres, tipos colectivos. Pero también creía que el espíritu cambia hasta en su constitución en el curso de la evolución y, en consecuencia, había perdido la noción de la eternidad del espíritu humano. Su teoría vale pues mucho más por el impulso idealista, que lo ha liberado de prejuicios historicistas y positivistas de su tiempo, que como organismo en sí, como sistema de estética.

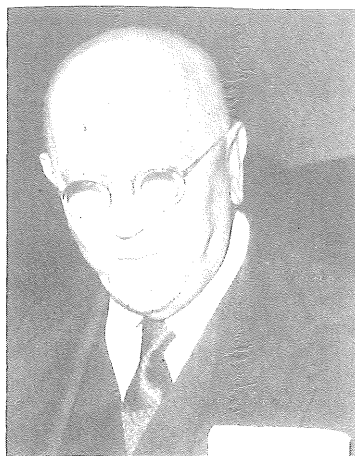
En los "Problemas de estilo" Riegl ha obedecido todavía al prejuicio positivista según el cual pueden conocerse los fenómenos complejos, extrayendo de ellos los elementos simples. Ha extraído, pues, de los monumentos del arte prehistórico, egipcio, asirio-caldeo, fenicio, persa, griego, romano, bizantino, árabe, ciertos tipos de ornamentación en los que ha estudiado el desarrollo. Estos son el estilo geométrico, el estilo del blasón (es decir, la disposición simétrica de un motivo repetido con relación a un centro), el ornamento de motivos florales (loto, acanto, palma, tijereta de la vid) en todos sus aspectos, de frente y de perfil, con todos sus acuerdos y todas sus contaminaciones.

Su finalidad es, por un lado, descubrir el principio constructivo de cada motivo ornamental; por otro, seguir el desarrollo de la ornamentación desde el arte helénico hasta el arte árabe. Se trata, pues, de una historia genética de motivos de ornamentación extraídos y separados de la realidad histórica, que es la individualidad de la obra de arte. Error que no cometió Riegl en sus obras posteriores.

Esto es tan cierto que en su libro titulado "El arte industrial en el período romano tardío", ha trazado una historia efectiva del arte de este período tanto en arquitectura, escultura y pintura, como en la ornamentación; lo que significa que ha dado una idea general sobre la "voluntad de arte" de este período. Ha puesto en relación las formas artísticas con los caracteres sociales, religiosos y científicos de la misma época, y ha hecho también incursiones en la historia de la crítica, por ejemplo en la estética de San Agustín. Por otra parte, no se trata allí de una conclusión exterior, ya que la atención del escritor se ha detenido en cada obra de arte, y la voluntad de arte o, mejor, los símbolos que la representan, le han servido para encontrar los principios según los cuales ha sido creada cada obra. El *Kunstwollen*, la voluntad de arte, se convierte de este modo en la conciencia efectiva del artista creador, históricamente reconstituída.

A propósito del sarcófago llamado de Alejandro Severo que se encuentra en el Museo del Capitolio en Roma, el análisis de Riegl es el siguiente: el plano del fondo del relieve sólo es visible en una banda muy estrecha que tocan las cabezas de los personajes; esta banda es todo lo que resta del plano del fondo, concebido, en los estilos anteriores, como una superficie ininterrumpida. Bajo esta banda ya no hay fondo, pero las figuras aparecen en dos series, una delante de la otra; de la segunda sólo se ven las cabezas. Las figuras del frente están esculpidas con tanto relieve que hay entre ellas sombras profundas, y parecen moverse libremente en el espacio. Este carácter aparece aún más acentuado cuando se recuerdan otros sarcófagos casi contemporáneos, donde las figuras se unen a un plano de fondo. Es decir, que se observa aquí una tendencia al completo aislamiento espacial de las figuras. Con todo, la subsistencia del plano de fondo, aun reducido a esta delgada banda, conduce al artista a una precisión de contornos incompatible con el aislamiento en el espacio. La claridad clásica es reemplazada en esta época por brillantes alternativas de luces y de sombras, aunque las numerosas penumbras denuncien un resto de concepción táctil. Para que este estilo se torne más coherente, se requiere una concepción de la figura más óptica y una mayor simplificación de los contornos.

El juicio de valor no entra en este análisis y, en efecto, no es necesario atenerse al estilo óptico, que es una abstracción, para obtener una obra de arte. La coherencia necesaria para la obra de arte se relaciona con la personalidad de su autor y no con una abstracción cualquie-



• Lionello Venturi

ra. En este acuerdo de transacción entre lo táctil y lo óptico, el artista puede haber encontrado tanto su forma perfecta como una forma fracasada. Pero la importancia del análisis de Riegl consiste en haber determinado el carácter de esta concepción, esto es, la vinculación que este sarcófago tiene no solamente con el binomio táctil-óptico, sino con todo el desarrollo de la visión de la antigüedad. Lo que se juzga en una obra de arte es el proceso de creación del artista; y no se sabría hacer mejor que Riegl la reconstrucción de este proceso. Se comprende perfectamente que este análisis no es completo, puesto que la visión que allí se encuentra indicada corresponde a un estado de ánimo particular, y las formas representan una manera de sentir particular, que debería aclararse. Es, pues, incompleta. Pero, dentro de sus limitaciones, es indiscutible.

Y Riegl no hubiera podido hacerla si no hubiese tenido la clara experiencia de las concepciones de la forma que se han sucedido en la antigüedad, experiencia que ha obtenido del análisis directo de la obra de arte, y que puede ser resumida a grandes rasgos de esta manera: en los relieves egipcios, la superficie táctil tiene tanta importancia que las figuras se vinculan a la superficie sin ninguna preocupación de profundidad. El papel de los griegos fue emancipar la imagen en el espacio, de ahí la centralización de la composición, el escorzo, las penumbras. Su límite es que ellos conocían el espacio cerrado y cúbico según las tres dimensiones en el espacio, más no el espacio en sí. La composición de las figuras continúa relacionándose con la superficie, la altura y el ancho, pero no con la profundidad, hasta el período helénico. Entonces aparece la unión entre el aislamiento de la figura con respecto a la superficie y la emancipación de las relaciones en el espacio.

Se da todavía otro paso durante el primer período del Imperio Romano, cuando la concepción óptica substituye a la concepción táctil (aquí Riegl ha aprovechado las observaciones de Wickhoff) cuya consecuencia es la disminución del relieve y la reducción de las penumbras. La vista toma el aspecto de una visión de lontananza. Durante el Medio Imperio, se nota la superposición de las figuras, la desaparición del plano de fondo, los contrastes netos de luces y de sombras que substituyen al claroscuro y a sus pasajes. Durante el Bajo Imperio, se ven aparecer los síntomas del retorno al pasado y signos precursores del porvenir. Estos consisten más bien en la capacidad de expresión del nuevo modo de sentir (la manera cristiana) que en los personajes, aislados otra vez en un espacio cúbico. Sin embargo, siendo el sacrificio de los detalles de carácter táctil la consecuencia de la concepción óptica, los perfiles reaparecen, esos perfiles que ya habían sido empleados por el antiguo Oriente semítico.

Volvamos ahora nuestro ánimo al análisis del sarcófago llamado de Alejandro Severo. Sin todos los símbolos de la visión de la antigüedad que acabamos de exponer sumariamente, este análisis no hubiera podido ser hecho; y el sarcófago se habría interpretado según los criterios extraños a él, lo que hubiese dado cabida a errores.

Riegl ha tratado sobre el arte barroco en Roma según símbolos de semejante naturaleza, es decir, según las coherencias e incoherencias de la visión, no con el fin de juzgar según símbolos, sino para liberar el juicio de los prejuicios académicos tomados del formalismo griego y del Renacimiento italiano"

MTM.- *¿De qué época es este texto?*

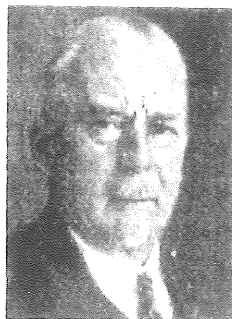
JDF.- Desconozco la fecha de la edición italiana. La traducción argentina que poseo es de 1949, prácticamente simultánea al *Saper Vedere* de Zevi. Este debía, lógicamente, conocerlo.

MTM.- *¿Finaliza ahí el recorrido de Venturi?*

JDF.- El libro tiene una especie de Addenda, que intenta recoger las aportaciones de 1920 a 1940, dice, con un cierre sobre la "crítica de laboratorio" y la iconología de Panofsky.

MTM.- *Has hablado de Wölfflin también.*

JDF.- Mejor dejarlo para otro día.



• Heinrich Wölfflin

WÖLFFLIN

MTM.- *Decías que, en Lionello Venturi, el capítulo puro-visibilista se cerraba con Wölfflin.*

JDF.- De hecho, no. El último nombre manejado es Robert Fry, pero con mucha menor extensión.

MTM.- *¿Y Marangoni, tan destacado por Zevi?*

JDF.- Tampoco aparece reseñado. Y lo mismo ocurre con el propio Zevi. Debía ser muy joven cuando se escribió este libro. Aunque, extrañamente, para lo que se estilaba entonces, Frank Lloyd Wright es mencionado como emblema de la "nueva arquitectura", con dos reproducciones de Fallingwater, bajo los Tres Músicos de Picasso. Y tampoco se menciona a Roberto Longhi.

MTM.- *¿Vemos su texto sobre Wölfflin?*

JDF.- Ahora mismo.

"Heinrich Wölfflin (nacido en 1864) es mucho más conocido que Riegl y pasa en la actualidad por el más grande creador de los símbolos de la visualidad pura. Por otra parte, tiene más vivamente conciencia de la necesidad que existe de una historia de la cultura y de una exposición psicológica del arte; sólo que yuxtapone las diferentes clases de

historia en vez de fundirlas, de manera que cada una está truncada. Burckhardt lo ha adiestrado en la historia de la cultura e Hildebrand ha ejercido sobre él gran influencia en cuanto a la historia de la visión. Su pensamiento es más refinado que el de Riegl, pero menos creador; y, sobre todo, su gusto se limita al Renacimiento y al barroco, sin esa universalidad comprensiva que es el gran mérito de Riegl. Wölfflin, por ejemplo, no comprende el arte de los primitivos y, cuando se ocupa de ellos, habla de su rigidez, de su incoherencia, de su carencia de unidad.

Sus dos libros "Renacimiento y barroco" (1888) y "El arte clásico" (1899) contienen ensayos de psicología, de historia de la cultura y de visualidad pura. Es un libro más coherente, y ciertamente muy superior a los otros, su obra sobre los "Conceptos fundamentales de la historia del arte" (1915), relativa al problema del desarrollo del estilo en el arte moderno. Los conceptos fundamentales son cinco símbolos de visualidad pura, cuya ilustración ocupa todo el volumen.

Cada símbolo está constituido por la transición entre dos términos antitéticos, a saber:

1° Desenvolvimiento de lo lineal en lo pictórico, por medio del cual, de la consideración de la línea como guía ocular, se pasa a la depreciación de la línea. Más genéricamente, lo "lineal" es la concepción de los objetos dentro de su carácter táctil de contornos y superficies; lo "pictórico" indica la renunciación al dibujo palpable y la voluntad de una pura apariencia visual. En el primer caso, el acento descansa sobre los límites de los objetos; en el segundo, la aparición resulta de lo indeterminado. La vista plástica rodeada de un contorno aísla las cosas; para el ojo que ve pictóricamente, las cosas se confunden. El interés que en el primer caso se concentra en los objetos corporales determinados, como si fueran valores sólidos y palpables, se identifica en el segundo con la totalidad de lo visible, como si se tratara de una apariencia incierta.

2° Desenvolvimiento de la visión de la superficie en visión de la profundidad. El arte clásico traslada todas las partes de una composición a la superficie, mientras que el barroco acentúa las superposiciones. La superficie es necesaria a la línea, la yuxtaposición de los planos es la forma de la mayor claridad. A la depreciación del contorno se une la depreciación de la superficie; entonces el ojo imagina las cosas sobre todo en tanto que éstas avanzan o retroceden. No es que se trate aquí de una diferencia cualitativa; la visión de la profundidad no tiene ninguna relación con una mayor capacidad para representar el espacio; se trata de una manera de ver fundamentalmente distinta; aun más, el estilo de la superficie no constituye el estilo del arte primitivo; por el contrario, éste aparece por primera vez durante un período de perfecto dominio del escorzo y de la perspectiva.

3° Desenvolvimiento de la forma cerrada en la forma abierta. Cada

obra de arte debe ser un todo cerrado; si no está limitada, es defectuosa. Pero la interpretación de esta necesidad ha sido tan diferente en el siglo XVI y en el siglo XVII, que en presencia de la forma suelta del barroco, puede indicarse la coordinación clásica como el arte de la forma cerrada. No se trata de un simple contraste: el debilitamiento de las reglas y la negativa a captar las construcciones rigurosas traen un modo de representación enteramente nuevo, que debe ser comprendido entre las formas fundamentales de la representación.

4°. Desenvolvimiento de la multiplicidad en la unidad. En el sistema de la coordinación clásica, cada una de las partes constituye, siempre, algo que existe por sí solo aunque está unido con el todo. No se trata del fragmentarismo sin cohesión del arte primitivo: cada parte armoniza con el todo sin dejar de tener un carácter propio. El observador ve aparecer ante sus ojos una articulación, un pasaje de miembro a miembro; eso responde a una concepción muy distinta de aquélla de la totalidad, tal como la realiza y la exige el siglo XVII. En los dos estilos, tenemos una unidad (en oposición con el período preclásico, que aun no ha comprendido esa idea en su sentido propio). Pero en el primer estilo, la unidad es alcanzada mediante una armonía de partes libres, mientras que en el segundo se produce una concentración de todas las partes según un modo único, o bien una subordinación absoluta de las partes al elemento principal.

5°. Desarrollo de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos. Es una oposición que se acerca mucho al contraste entre "lineal" y "pictórico": la representación de las cosas tal como son, tomadas por separado y accesibles a la sensación plástica, y la representación de las cosas tal como aparecen, vistas en su totalidad y sobre todo por sus cualidades no plásticas. Empero, adquiere significación particular el hecho de que la época clásica ha cultivado un ideal de claridad perfecta, al que el siglo XV había aspirado con incertidumbre, y que el siglo XVII trató con una libertad extrema. No quiere decir que los barrocos sean confusos – la confusión siempre inspira aversión –; pero no consideraron ya la claridad del motivo como la meta misma de la representación. La forma ya no necesita desplegarse enteramente ante los ojos; basta que aparezca en sus elementos esenciales. Composición, luz y color, ya no desempeñan la simple tarea de servir a la claridad de la forma. Viven una existencia propia. Como forma general de representación, la claridad relativa aparece en la historia del arte cuando lo esencial adquiere una apariencia completamente nueva. Aun en ese caso, si el barroco se ha alejado de los ideales de Durero y de Rafael, no es por ser inferior a ellos en calidad, manifiesta solamente nuestra orientación frente al mundo.

Esos cinco símbolos pueden ser considerados, por propia confesión de Wölfflin, como cinco puntos de vista del mismo fenómeno. El lineal-plástico presenta un parentesco natural con la distribución apre-

tada en el espacio del estilo de superficie; lo mismo que el constructivo-cerrado, con la individualidad de cada una de las partes y con la claridad absoluta. Por otro lado, la claridad relativa de la forma y la acentuación de la unidad en detrimento de los detalles pueden vincularse con la ausencia de construcción y la fluidez de una concepción pictórica impresionista. Y aun el estilo de la profundidad pertenece también, a pesar de ciertas apariencias, a esta segunda familia, por cuanto se funda en ciertos aspectos que tienen una significación para el ojo, pero no la tienen para la sensación táctil. Es así como los cinco símbolos pueden reducirse al binomio táctil-óptico, que hemos encontrado en Riegl y que éste heredó de Zimmermann y de Herbart.

Recientemente, Wölfflin ha escrito, como consecuencia de las críticas que le hicieron, una revisión de sus símbolos. En la actualidad presta más atención a evitar la distinción entre forma y contenido. Sabe que “en todo nuevo estilo visual se cristaliza un nuevo contenido del mundo. No sólo se ve de otro modo, sino que se ve otra cosa. Además ¿por qué complicar en vez de hablar sencillamente de expresión? Porque se trata de desarrollos que sólo son posibles en el curso del proceso visual y pertenecen a la historia del espíritu, pero serían inexplicables sin el factor interno, la influencia continua de la imagen en la imagen, de la forma en la forma”. Aquí, Wölfflin no tiene en cuenta que el origen de la obra de arte está en la vida, y no dentro de una obra de arte precedente. Continúa valiéndose de ejemplos. “Cuando Franz Hals o Velázquez substituyen, en el retrato, el dibujo rígido de Holbein por un dibujo vibrante, podría creerse que es consecuencia de una nueva visión del hombre que busca lo esencial en el movimiento y no solamente en el aspecto de las cosas inmóviles; pero ocurre lo mismo en la naturaleza muerta en que no se podría hablar de movimiento propiamente dicho”. Sin embargo, aun en la naturaleza muerta puede tenerse la impresión del movimiento, no de los objetos representados, sino de las luces y las sombras que el pintor del siglo XVII ha pintado con el pretexto del bodegón. Del mismo modo, Wölfflin se muestra ahora menos seguro del desarrollo histórico de sus símbolos, es decir, de la necesidad de que la forma abierta suceda a la forma cerrada. En efecto, la historia nos enseña que los cambios del gusto no están sometidos a la lógica y que, de la forma abierta se ha vuelto muchas veces a la forma cerrada. Sobre este punto, la experiencia del arte contemporáneo es explícita.

MTM.- *Estas líneas parecen tener mucho que ver con Zevi.*

JDF.- Creo que sí. Aunque él se muestra bastante reticente al respecto. Es significativa esa última reacción wölffliniana en evitar la distinción entre forma y contenido. “En todo nuevo estilo visual se cristaliza un nuevo contenido del mundo”. Creo que cuando Zevi se refiere a “un

espacio socialmente fruíble" está moviéndose entre coordenadas parecidas. Creo que sería el momento de señalar, lo he hablado muchas veces con Moneo, de ese relativo carácter bifronte de la interpretación de Zevi; entre un cierto, elaborado, puro-visualismo moderno y los valores de contenido. Pienso, de todas formas, que la educación puro-visualista es básica en su discurso. Quizás lo más básico del enfoque contenutístico de Zevi esté en la oscura percepción de lo que hablábamos antes como Vacío de Viena.

MTM.- *Y así respondes a la pregunta de ¿por qué Viena?*

JDF.- Exactamente. Ahí es pertinente la cita de Broch, aducida por Horia, de Viena como "centro del vacío europeo de los valores". Se añade que la gente vivía ese drama y nadie se percataba de su gravedad. Luego vienen las citas de Kafka, Musil, los Angeles de la despedida de Rilke, Joyce, etc... Este es un tema complicado, sobre el que ya hemos hablado en otros lugares y no es cosa de repetirse. Me pregunto si, obscuramente, al lado de los obvios motivos políticos, los periplos americanos de Zevi no estarían basados en una temprana advertencia de este hecho catastrófico . . . O el viejo interrogante, tan repetido por nosotros, de Hölderlin, "¿Para qué poetas en tiempos de carencia?", etc.

MTM.- *Esta respuesta tuya es demasiado rápida, inclemente...*

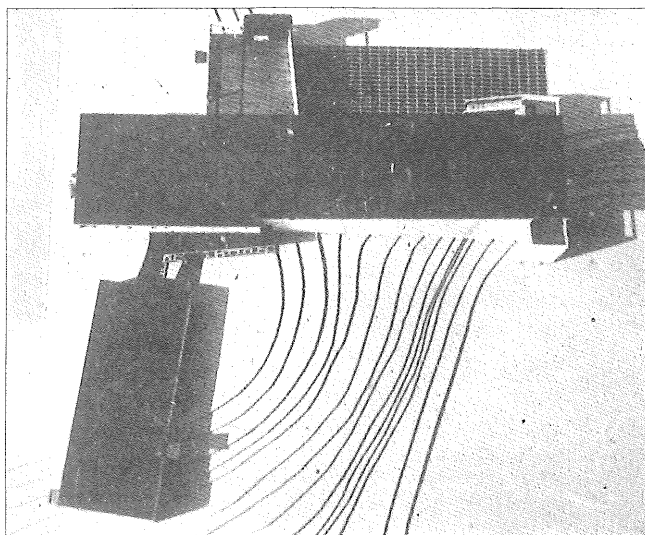
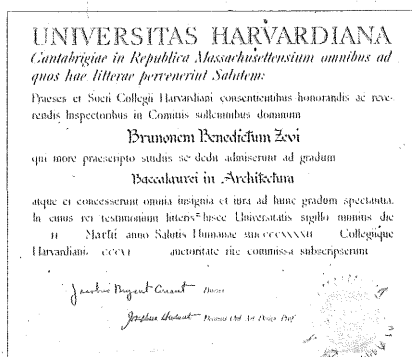
JDF.- Lo he intentado en otros libros y nadie, pienso, como Zevi, encarna mejor ese debate .

MTM.- *Así que ¿por qué Viena? equivale a la pregunta de Hölderlin.*

JDF.- Algo así. Creo que Zevi lo detectó muy juvenilmente . Y también esto se enlaza con el fin de la partida, "The end of affair", que él está sabiendo protagonizar como nadie.



• Walter Gropius



• Centro comunitario en Cutler, Maine. U.S.A.
 Bruno Zevi. 1941

• • SEPTIMA PARTE



• Zevi con Lewis Mumford

LA ARQUITECTURA AMERICANA

MTM.- Hemos hablado de una de las genealogías en que se apoya Bruno Zevi. La visión del arte romano, a través de los historiadores vieneses; el camino de ida y vuelta de Roma a Viena y Roma, otra vez. O Viena y Venecia. Las raíces del anti-clasicismo militante de Zevi.

JDF.- De hecho, nos encontramos con tres vectores, vuelvo a precisar, Viena, Venecia y Roma.

MTM.- Así es.

Hablemos, ahora, de otra genealogía; la de la arquitectura americana. Aunque este tema, seguramente, se entremezclará con otro de gran importancia en la personalidad de Zevi: los viajes, los sucesivos exilios de juventud.

Más o menos, en los años correspondientes a la Segunda Guerra Mundial, cuando Bruno Zevi tiene entre veinte y treinta años, viaja varias veces a América y también pasa algún tiempo en Londres. Hay obviamente, razones políticas para estos viajes. La imposibilidad de realizar en Roma sus iniciativas: la Universidad, el Centro de Estudios de la ONU (con George Howe, americano), una revista...

JDF.- Ya he apuntado otra lectura, extra-política, para este exilio, la del llamado Vacío de Viena... Es curioso que Joyce, integrado también desde Dublín en ese Vacío, parece, a lo largo de los vericuetos de su exilio, in-

tentar acercarse al corazón, a Viena. Zevi, por el contrario, cruza el océano.

MTM.- *Se da en Zevi, con poco más de veinte años, en su primer viaje a Londres en 1939, un ritual repetido muchas veces en artistas e intelectuales que se alejan de su lugar de origen. Zevi, en el barco, vomita. Su interpretación, entonces, fue que se debía a haber fumado demasiado; después, en su Autobiografía, dice que era a causa del adiós a Borromini. Hasta aquí llega su apego y su pasión por el autor de San Carlino.*

JDF.- Parece un poco excesivo achacar las arcadas de Borromini, realmente. En fin, son cosas que se dicen. Es curioso eso de los vómitos. En otro libro hiciste un inventario de ese malestar con resultados sorprendentes...

MTM.- *Londres, como suele ser casi siempre, interesante (pero no feliz, añade Zevi). Estaban ya las instituciones que hoy conocemos; la A.A. (todavía sin Alvin Boyarsky), la Bartlett (todavía sin Peter Cook), etc. Allí, creo que en un viaje posterior, en pleno bombardeo de la ciudad, Zevi visita a Arthur Koestler.*

JDF.- Como ya hemos apuntado, ese sí que constituye en el tiempo, un tema oscuro.

MTM.- *Bueno, hablemos ahora del o de los viajes a América. Habla, Zevi, de su recorrido por multitud de ciudades del Este, del Centro y del Oeste de los Estados Unidos. De su conocimiento de Lewis Mumford y de Eliel Saarinen. También va a Harvard y conoce a Gropius. Sabemos que nunca tuvo buenas relaciones con él; Zevi detestaba especialmente sus propuestas de "team work", contraponiendo la creatividad individual encarnada por Wright.*

Gropius, de un modo u otro, está siendo durante mucho tiempo la anti-figura de la arquitectura moderna, a pesar de haber sido emblema – con la Bauhaus y su Fábrica Fagus – de esta misma modernidad arquitectónica. Que yo recuerde, Wright parece que se negó a saludarle cuando visitó su Edificio Johnson; Banham cuestiona explícitamente su papel de pionero de la arquitectura moderna; Colin Rowe le ataca sin piedad a la menor ocasión que tiene; y Zevi ... está sistemáticamente en contra de todo lo que haya hecho, propuesto o entendido Gropius, de cualquier cosa (la forma de trabajo, el papel de la historia en la educación de los arquitectos, su edificio Pan Am, etc.etc.).

JDF.- Con matices. Hay un cierto respeto en Zevi para con Gropius, pese al estallido de la Pan Am ... Pero, evidentemente, hay algo fracasado en el exilio de Gropius, incapaz de repetir en Harvard las leyendas de

Weimar y Dessau... Lo de Wright parece cierto. Se dirigió a él sin bajarse del coche, llamándole "Herr Gropius"...

MTM.- *Otras claves de este exilio, temporal, americano. Por una parte su actividad editorial, con los "Cuadernos italianos", órgano de información de los exiliados italianos en América. Zevi aprovecha cualquier ocasión para publicar, periódicos, revistas, etc. Zevi y su permanente obsesión editorial.*

JDF.- Ese sí que es otro de los invariantes zevianos. Me pregunto hasta qué punto no estaría estimulado por ese frenesí editorial tan típico de los ambientes universitarios americanos.

MTM.- *También durante su estancia en América, visita a Lionello Venturi, uno de sus maestros conocidos, como sabemos.*

JDF.- Otra referencia básica, ya lo hemos comprobado ampliamente. Aunque en España, hablar de Venturi es exclusiva propiedad del famoso Robert. Somos, como decía Croce, bastante infortunados.

MTM.- *Y, en la famosa Avery Library de la Universidad de Columbia, escribe su primer ensayo sobre Erich Mendelsohn. Desde América, sigue así ligado a Italia a través de los "Cuadernos" y Lionello Venturi. También, con el interés por la figura de Mendelsohn, demuestra su vinculación con el Expresionismo y el arte hebreo. Me sorprende el conocimiento que, desde el principio, demuestra Bruno Zevi de la arquitectura, y la cultura, americana. Un hombre con una educación plenamente europea.*

JDF.- Sin contaminarse, además, de los tics pedagógicos del deweyismo degradado. Eso sí que debió resultar difícil.

MTM.- *Vamos a dar, ahora, un salto en el tiempo. Hasta 1976, cuando participa en el Congreso titulado "Doscientos años de arquitectura americana", promovido por la Smithsonian Institution de Washington. Los tres temas que se tratan son un ejemplo de precisión: 1) Las figuras de Andrew Jackson Downing y Frederick Law Olmsted; 2) El desarrollo de un nuevo lenguaje arquitectónico, Wright; y 3) La investigación contemporánea, del pop a la action-architecture y el advocacy-planning, Jackson Pollock, Rauschenberg y el mensaje de Las Vegas.*

Zevi, en el centro del debate arquitectónico americano: Downing-Olmsted; Wright; y Pollock-Rauschenberg-Venturi. (Difícil de imaginar un mejor esquema de discusión. A veces, los americanos, tan simples, dan estas lecciones).

JDF.- No conozco en detalle ese Congreso. Aunque me pregunto si la lección no la daría Zevi, resulta tan escasamente simple.

MTM.- *Otro aspecto, si se quiere tangencial, de la relación de Zevi con el mundo americano. A final de los años cuarenta, tras la Guerra, James Linen, americano promotor del "United States Information Service", comienza a publicar en Italia unos Boletines mensuales sobre temas de educación, medicina, agricultura, ciencia y tecnología; eran distribuidos gratuitamente en una especie de "plan Marshall" cultural. Pues bien, Zevi, siempre alerta al tema editorial, consigue que Linen preste atención también al campo de la arquitectura y el resultado es el "Manuale dell'Architetto", realizado por Gustavo Colonetti, Mario Ridolfi y Pier Luigi Nervi. El libro está ahora mismo en las librerías, cualquiera puede juzgar el resultado del empeño de Zevi, con otros como protagonistas. ¿Hay algún ejemplo parecido, en los últimos años?.*

JDF. Me parece que no. Recuerdo ahora una observación singular de Sáenz de Oiza sobre Ridolfi diciendo que parecía que comenzaba el plano por una esquina y lo terminaba por la otra. Pero esto es bastante colateral.

MTM.- *Atendiendo a la cronología de Zevi, a estos mismos años del final de la Guerra, concretamente a 1945, corresponde la publicación en Italia de su primer libro "Hacia una arquitectura orgánica". Se traduce al inglés en 1950.*

JDF.- Ahí tendría lugar la venenosa observación de Sartoris, sobre su retorno.

MTM.- *También hay, dentro de su actividad editorial, incesante, algunos caminos frustrados. A veces, incluso divertidamente frustrados como la revista "A - Cultura de la Vida" que comienza a editarse en 1946 a través de la casa Domus. De esta publicación -semanal- sólo salieron ocho números; se cerró precisamente con el nº 8 a causa de un artículo sobre el control de la natalidad. Realmente, Zevi estaba en todo.*

No sé si ya lo hemos comentado en otro lugar, pero con respecto a esta revista "A", tal vez, además de la propaganda de los anticonceptivos, influyó en el cierre esa observación, espléndida, de Bernard Shaw, de que "es fácil escribir un artículo al día, o uno al mes, pero que es imposible escribir uno a la semana". Esta frase la cita Bruno Zevi en relación con su actividad, a lo largo de más de veinte años, en "Cronache" y en "L'Espresso".

JDF.- Convendría rescatar algunos de esos ejemplares dado el actual panorama español y el famoso slogan "Póntelo, pónselo".

MTM.- *El retorno de Zevi a Roma, tras sus estancias en Londres y Estados Unidos, en 1944, supone la puesta en marcha de uno de sus proyectos más ambiciosos: la fundación de la A.P.A.O. (Asociación para la Arquitectura Orgánica). El manifiesto de la Asociación se publica en la revista "Metron", también recién fundada en 1945. Y los Congresos, en Roma y Palermo, se suceden hasta 1950. Sólo una observación marginal, antes. Zevi cita, en una ocasión relacionándolo con la arquitectura orgánica, el modo de hacer de Alain Robbe Grillet. Habla de él como un "discurso móvil, discontinuo, aleatorio... un juego libre que inventa y destruye las propias leyes".*

Creo que era Oteiza el que, también, se comparaba a sí mismo con Robbe Grillet y el Nouveau Roman. Tal vez exista alguna relación.

JDF.- Hemos hablado de ello en otro lugar. En realidad la referencia de Oteiza es más complicada. Luego Oteiza se desvió más hacia Butor.

MTM.- *Vamos a terminar, por ahora, con Zevi y la arquitectura americana. Aunque esta cuestión reaparecerá una y otra vez.*

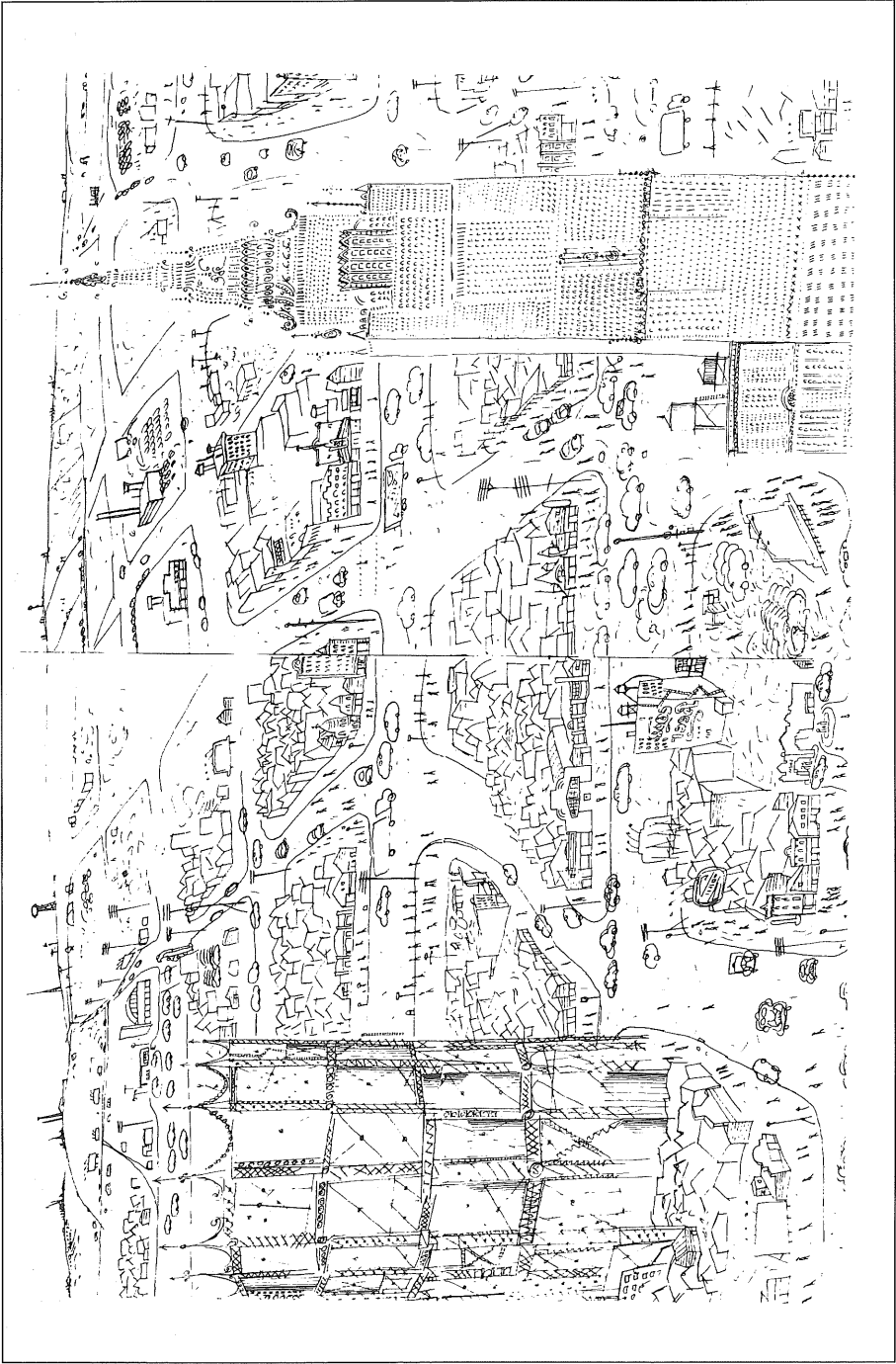
Es cierto que la cronología de la arquitectura americana, como la de su cultura, de sus ciudades, es difícil de encajar dentro de una óptica europea, acostumbrada a tiempos más largos. La historia de América es demasiado corta, los movimientos vertiginosos, y las idas y vueltas, los intercambios entre uno y otro lado del océano difíciles de seguir. Y de esto, no es una excepción la arquitectura moderna; ni el funcionalismo o el propio movimiento orgánico.

Los historiadores siempre buscan dónde están los orígenes, dónde y cuándo aparecen las cosas por primera vez. Y estos orígenes, próximos, del movimiento orgánico en arquitectura (de los más lejanos ya hemos hablado en relación con los vieneses Wickhoff y Riegl) serán uno de los puntos más originales de las tesis de Bruno Zevi, como también una de sus principales discrepancias con otros autores, como el americano Henry-Russell Hitchcock.

Pero, comencemos por comentar este modo tan peculiar de presentar Zevi su tesis sobre la arquitectura orgánica. Funda una Asociación para defenderla, como dice explícitamente, de sus enemigos. Hay manifiestos y, también inevitablemente, una militancia. Me sorprende que se diga ahora, con tanta tranquilidad, que la arquitectura orgánica ha fracasado; lo dice desde Tafuri hasta cualquier alumno. ¿Podríamos ver un poco, detenidamente, qué es lo que defendía Zevi como valores propios de la arquitectura orgánica?

JDF.- Un momento. Quizás deberíamos detenernos antes en algunos aspectos americanos que han quedado algo soslayados.

MTM.- *Por ejemplo, si la opción del exilado Zevi entre Democracia-Fascismo es clara, no resulta tanto la confrontación entre la New School "a la Dewey" frente a los desgarrados valores del Vacío de Viena. Podría decirse, incluso, que Zevi*



• Dibujo de Steinberg

opta por este último, a través especialmente del Expresionismo. Incluso con inteligentes movimientos como la equiparación con él del caso encarnado por el manierismo histórico. También tiene interés el temario de ese congreso de la Smithsonian. El 76, parece que Zevi arriba hasta el informalismo, Pollock e incluso el Pop. Con dos claves distintas, Rauschenberg y Venturi, Robert esta vez, no totalmente coincidentes. Posteriormente Zevi se ha referido en ocasiones al Conceptual-Art y al Land, pero quizás con menos entusiasmo, antes lo veíamos, que lo practicó Mendini, tras la marcha de Bernasconi.

JDF.- Reitero que sus alusiones al Minimal son muy escasas. Hace poco ha expuesto en Madrid Richard Serra, echando pestes del minimalismo, "flor de un día" y cosas de esas. En un hombre tan perspicaz como Zevi, esto da que pensar.

MTM.- *Curiosamente, aunque él se resista a admitirlo, con Venturi, un cierto Venturi, estamos a las puertas de la llamada post-modernidad.*

JDF.- Robert Venturi lo ha negado siempre. De nuevo habría que precisar entre las consecuencias del Pop Art y lo que llaman la post-modernidad arquitectónica que bien poco tiene que ver con el concepto teórico de post-modernidad que desarrollan teóricos de otros campos, Daniel Bell, por ejemplo. Ahí sí que parece que los arquitectos, como dice Joyce, cogieron la marrana por la oreja equivocada. De todas formas Norteamérica es algo distinto. Vi en televisión, el reportaje sobre la final de fútbol americano, celebrado en Minnesota, entre los Buffalo Bill y los Washington Redskins, creo que se llamaba la Super Bowl XXVI, y verdaderamente aquello era otra cosa. El descanso del match propiamente dicho, duraba veinticinco minutos, y había que ver el espectáculo que montaron en menos de tres, con patinadoras sobre hielo, orquestas, pantallas gigantes, cheer girls, ballets, cosacos con el gorro blanco, etc. El resultado oscilaba entre el kitsch y el pop, el mal gusto más abominable y la eficacia comunicativa... Resulta difícil comprender algunas cosas de Robert Venturi sin conocer la presión de ese clima, tan determinado. Lo más opuesto al Vacío de Viena, para entendernos. Por otro lado, también hay cosas que Zevi deja un tanto de lado del panorama americano, especialmente en la East Coast.

MTM.- *¿A qué te refieres?*

JDF.- Al gran movimiento Deco, si quieres, de William F. Lamb, Van Alen, incluso Raymond Hood. Siempre he considerado que, al lado de la fascinante Escuela de Chicago histórica, se debiera homologar la Escuela de Nueva York, tan diversa. El intento más elocuente al respecto es el de Koolhaas en sus famosos Delirios. Efectivamente, se da ahí un cierto "moderno ma non troppo" pero si se homologa al fenómeno de Las

Vegas, con mayor razón habría que hacerlo con los Delirios neoyorkinos.

MTM.- *Tampoco Giedion lo hace.*

JDF.- Pero Giedion nos tiene ya demasiado acostumbrados a silenciar lo que no le conviene. Zevi, pese a sus arrebatos, es mucho más totalizador. A propósito de Giedion, otro personaje afectado críticamente por el Vacío de Viena, me viene ahora a la memoria, el inusitado intento de su esposa, la eminente Frau Carola Giedion-Walker de intentar curar la neurosis de Lucia Joyce, la hija de James, presentándole numerosos arquitectos jóvenes.

MTM.- *¿Tuvo algún éxito?*

JDF.- Parece que no. Ella estuvo durante un tiempo obsesionada por Beckett y cuando Frau Carola emprendió su tarea, ninguno de los arquitectos respondió a la llamada. Así que la pobre Lucia...

MTM.- *¿Se conocen los nombres de esos arquitectos?*

JDF.- No. Aunque resultaría interesante saberlo. Pero creo que nos hemos alejado demasiado del tema central de esta conversación, Zevi y América. Veremos mañana el tema de la arquitectura orgánica.

MTM.- *Como quieras.*



LA ARQUITECTURA ORGANICA

JDF.- Y llegamos a una de las más ambiciosas propuestas de Zevi, la de la Asociación para la Arquitectura Orgánica. Expón la situación.

MTM.- Bruno Zevi reseña el Congreso de la A. P. A. O. de 1947 en Roma como: *"La arquitectura orgánica frente a sus críticos"*. Tras el manifiesto fundacional de la Asociación, de 1945, Zevi se dispone a combatir "a sus enemigos", a los que se oponen a cualquier adjetivación del arte. Y lo hace de nuevo, como en el caso de la historiografía de Croce, distinguiendo el campo de la arquitectura del campo del arte en general y afirmando el derecho a la existencia de una dirección o un enfoque orgánico de la arquitectura, incluso a nivel filosófico. Y, todavía, un contra más. La arquitectura orgánica contra sus enemigos significa también contra su principal enemigo: el clasicismo y el clasicismo moderno.

Zevi empieza a distinguir los tan diversos integrantes de la modernidad arquitectónica. La arquitectura orgánica estaría, básicamente, contra todos los que constituyen de algún modo la arquitectura moderna oficial, digamos, con una sola excepción: el funcionalismo. (El Expresionismo nunca fue considerado muy substantivo dentro del Movimiento Moderno).

JDF.- Aquí entraría, de alguna manera, su debate con Giedion, etc.

MTM.- La compatibilidad, y hasta ligadura, entre el funcionalismo y la arquitectura orgánica ha sido también defendida por otros autores; Posener, por ejemplo,

extiende estas relaciones desde la arquitectura doméstica inglesa de finales del XIX hasta los expresionistas alemanes de comienzos del XX, sobre todo Hugo Häring, el más orgánico entre ellos.

Lo cierto es que, vistas así las cosas, y hasta ahora sólo estamos hablando en general y del panorama europeo, la historia de la arquitectura moderna es bastante más compleja de lo que parece. Y la insistencia de Zevi en que el primer deber de un historiador de arquitectura, y hasta de un arquitecto, es estudiar en profundidad la arquitectura moderna parece más que juiciosa.

JDF.- Verdaderamente, la intencionada omisión de Giedion sobre las valencias expresionistas siempre me ha resultado difícil de entender...

MTM.- *Una observación, tal vez ligera, antes de entrar más a fondo en el tema de la arquitectura orgánica. Estaba pensando, al escribir estas notas, que Zevi ha tenido bastante suerte con los nombres. No hay duda de que la denominación arquitectura "orgánica" es atractiva, como lo es también bastante el término "funcionalismo". En cambio, el "purismo" es más antipático, el "clasicismo" parece ya, en estos momentos, sólo propio de los seguidores del Príncipe Carlos y el "eclecticismo", insufrible. El resto de los "ismos", deconstructivismo incluido, parecen modas más pasajeras, por no hablar de atrocidades como las de "regionalismo crítico" y parecidos.*

Hemos comentado, muchas veces ya, la importancia que para algunos artistas tiene el título de sus obras, el nombrar aquello que producen. Jorge Oteiza es uno de ellos, mientras que alguno de los pintores del Expresionismo abstracto proponía eliminar para siempre los títulos de los cuadros.

Y un último ejemplo, alguien escribía en estos días de exaltación "mozartiana", que Haydn no ha alcanzado tanto éxito popular a causa de los nombres que puso a sus sinfonías; una se llamaba nada menos que la sinfonía "De la gallina".

JDF.- Esto de los nombres es tremendo. Con permiso de Haydn. En una ocasión intenté hablar de ello con los patrocinadores de no sé bien que iniciativa, pero fue inútil... Se refugiaron en el otro extremo de la mesa, devorando cosas "a la madrileña". Eso debe ser también "regionalismo". No sé si demasiado crítico o no.

MTM.- *Bien, volvamos a la arquitectura orgánica. Y, también, a la arquitectura americana; son temas inseparables cuando uno trata a Zevi. Podríamos simplemente preguntar, o preguntarnos, ¿qué tiene que ver la arquitectura orgánica de Bruno Zevi con la filosofía americana que sustenta el pensamiento orgánico de Wright?, ¿con el pensamiento de Emerson o la poesía de Coleridge, etc.? La supremacía de lo natural, del proceso orgánico, de la forma nacida de*

dentro hacia fuera, ¿se confunde realmente con el anticlasicismo militante de Zevi, con una arquitectura orgánica identificada con la anti-composición?.

JDF.- Vuelvo a pensar en el Vacío de Viena. Pero mejor que continúes con tu orden de ideas.

MTM.- *No es tan fácil responder rápidamente a esta cuestión. Habrá que seguir hablando. Pero, como primera aproximación, veamos cómo responde Zevi a quien le pide una definición de la arquitectura orgánica: Cita, en primer lugar, la anécdota del filósofo hebreo que, conminado a explicar el contenido de la Biblia apoyado sobre una sola pierna dice "Ama a tu prójimo como a ti mismo. Todo lo demás es comentario. Ve y estudia". Y, siguiendo su ejemplo, dice Zevi que "La arquitectura orgánica es una arquitectura funcional, no sólo con respecto a la técnica y al fin del edificio, sino a la psicología de sus habitantes. Todo lo demás es comentario. Ve y estudia". Hay que reconocer que el método analógico saca de muchos apuros, sobre todo cuando se tiene la cultura y el ingenio suficiente. Pero, filósofos hebreos aparte, sorprende otra vez la insistencia en la base funcional de la arquitectura orgánica. Algo que explotará también Zevi a la hora de trazar la genealogía del movimiento en América.*

JDF.- Aquí convendría distinguir. Zevi, con agudeza, distingue entre funcionalismo y racionalismo. En España, por lo menos, esta diferencia no se aplica con tanta claridad.

MTM.- *Y otro aspecto de la arquitectura orgánica subrayado por Zevi, éste no relacionado con su origen, sino con sus consecuencias y sus derivaciones. La arquitectura orgánica, contrariamente a lo que sucede con el racionalismo que mencionas (caracterizado por la rigidez de sus elementos figurativos y sus procedimientos proyectuales, opina Zevi), habría sido capaz de originar su propio manierismo. Existiría una arquitectura orgánica de los maestros, con Wright a la cabeza, y también la de los seguidores; algo así como una poesía y una prosa de la arquitectura orgánica, recordemos a Croce.*

Una afirmación polémica, que ya hace Zevi en relación con la arquitectura en general. Pero ahí queda otra relación esbozada: la de la arquitectura orgánica y los procedimientos manieristas. Uno de los ataques más frecuentes a la arquitectura orgánica y al propio Zevi ha sido considerar que ésta no es otra cosa que un estilo -americano- que consiste en imitar a Wright. Incluso Tafuri habla de "los modelos de Wright y Aalto propugnados por Zevi". Además, Tafuri añade que "tuvieron poca incidencia" (una versión más de ese supuesto "fracaso de la arquitectura orgánica").

JDF.- Aquí habría que manejar otra diferenciación. No es lo mismo la identificación de determinados estilismos wrightianos, algunos de gusto dudoso, con el más amplio concepto orgánico, que el derivado, por ejemplo, de Aalto, más generalizable. Este es un tema complicado.

MTM.- *Tal vez el reconocimiento de un "manierismo" orgánico, por parte de Bruno Zevi, contribuyó a crear esta imagen de estilo derivado, de copia de originales americanos, de imitación.*

JDF.- No sólo de originales americanos. Wright fue el primero, o uno de los primeros en identificar el carácter increíble del pabellón de Aalto en la Feria de Nueva York del 39. Y tenía bien poco de "americano", en el sentido que das al término.

MTM.- *En eso coincidimos. La respuesta de Zevi, "a sus enemigos": Nada que objetar a su origen, pero la verdad es otra... la liberación de los esquemas racionalistas.*

¿El origen, americano, y el resultado el anti-clasicismo o el anti-racionalismo?. Una posible interpretación de la arquitectura orgánica. En todo caso, la originalidad, la creación ex-novo de la forma, la ausencia de precedentes, uno de los dogmas de la modernidad, desaparece en esta concepción de la arquitectura orgánica, desde algún punto de vista al menos, un "después" de la arquitectura moderna. Este podría ser uno de los principales escollos, de historiador, con que se encuentra la arquitectura orgánica y hasta el mismo Wright. Son, al mismo tiempo, el antes y el después de la arquitectura moderna, del racionalismo.

JDF.- Aquí volvemos al equívoco, frecuentemente establecido y precisado entre "funcionalismo" y el "racionalismo" de Zevi.

MTM.- *Bruno Zevi considera al "funcionalismo" como el principio, tanto en la cronología europea como en la americana. En esta última, tras el funcionalismo de la Chicago School, habría venido la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright, mientras que en Europa, sería el racionalismo el sucesor o la consecuencia de ese funcionalismo inicial.*

Pero, según Zevi, no son simplemente dos líneas paralelas de desarrollo. Habla, por el contrario, de cómo se produce la exportación del funcionalismo americano a Europa, que después retornará a América de nuevo a través de figuras como Richard Neutra o William Lescaze. Es algo complicado; pero, pienso que, finalmente, Zevi se inclina hacia un origen americano, tanto del funcionalismo como de la arquitectura orgánica. Aunque Europa hubiera tenido también una corriente funcionalista propia y un movimiento orgánico, el nórdico encabezado por Alvar Aalto. Las líneas se entrelazarán después y todo se complica sobre todo con la larga y espectacular carrera de Frank Lloyd Wright. En este sentido no entiendo muy bien, ahora, el comentario de Henry-Russell Hitchcock rectificando a Zevi su cronología del movimiento orgánico, haciéndole ver que la arquitectura de Wright y su enfoque orgánico son "anteriores" al funcionalismo de la segunda generación de arquitectos modernos. Tal como yo lo veo, nunca Zevi dijo lo contrario. Tal vez sea, simplemente, la

fecha en que las obras de Zevi fueron escritas (la "Historia" hacia 1950) lo que puede haber confundido al historiador americano.

JDF.- Estamos ante un tema complicado. ¿Es lo mismo el funcionalismo de la Escuela de Chicago que el posterior europeo? ¿Qué ocurre con el Concurso del Chicago Tribune? ¿Qué sentido tiene el de la Escuela de Nueva York, el Raymond Hood neoyorkino? ¿Qué pasa con el Deco? etc.

MTM.- *Quedan sólo dos o tres comentarios más que me gustaría hacer en relación con este tema. Porque, de hecho, en torno a él podría discutirse la historia entera de la arquitectura moderna y sus derivados, y hasta sus antecedentes. No se trata de eso.*

En primer lugar, la afirmación de Zevi de que la arquitectura orgánica, a pesar de reconocerse como romántica (dentro de la habitual alternativa clásico-romántico), no es menos científica que la racionalista. La razón es que él mismo piensa que existe, o debe existir, una rama de la ciencia contemporánea capaz de integrar más aspectos vitales, artísticos y hasta religiosos. Una visión de la integración que ha mantenido también, no sé si de manera muy distinta, por ejemplo, Jorge Oteiza.

JDF.- Pienso que, como dices, de manera muy distinta, por lo menos en lo que se refiere a la arquitectura.

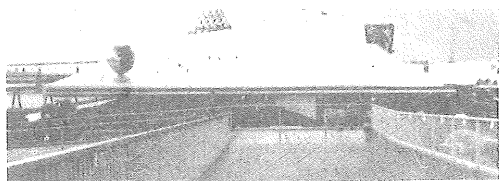
MTM.- *La segunda, una de las grandes obsesiones de Zevi. Habla, también en relación con la arquitectura orgánica, de cómo la crítica arquitectónica ha de ser una crítica sensibilizada por los artistas, por los creadores. Una tarea todavía por realizar; "de la misma manera que la arquitectura moderna acabó con el conformismo a nivel creativo, ahora nos toca combatir el conformismo en el campo histórico-artístico".*

Y la tercera, la defensa de un único método para juzgar tanto la arquitectura antigua como la moderna. Lo contrario, señala Zevi, implicaría la imposibilidad de colocar a la vanguardia dentro de una cultura arquitectónica seria.

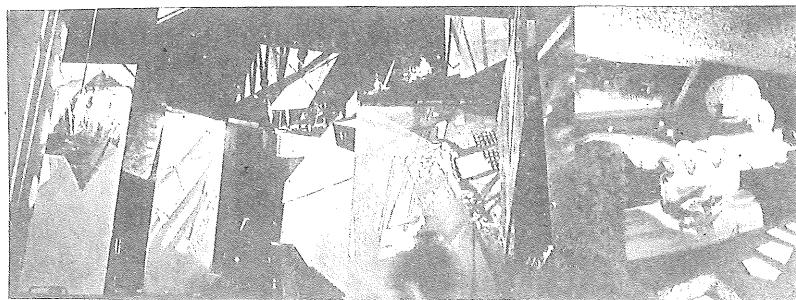
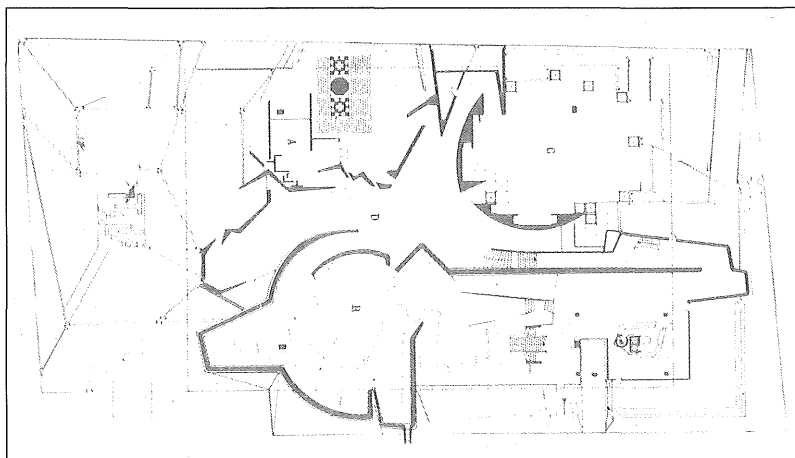
JDF.- Este es un punto vital, frecuentemente ignorado.

MTM.- *Esto trae, de nuevo, la cuestión de la continuidad o discontinuidad también de la modernidad con la arquitectura anterior. (Ahora parece que nadie ha dicho nunca que existiera "ruptura" de lo moderno con lo anterior; hasta los críticos de arte lo hacen y hacen notar que Greenberg siempre reconoció una comunidad de intereses entre el arte moderno y el arte del pasado).*

Tengo enormes reservas sobre ésto, veo muchas más rupturas que continuidades.



- Pabellón italiano en la Expo Universal de Montreal, 1967.
Bruno Zevi y colaboradores



JDF.- Pues yo, no. Veo más continuidades que rupturas.

MTM.- *Y una última cosa. Lo que sí parece estar Zevi es en sintonía con el clima de los años cincuenta, e incluso sesenta, cuando publica sus principales obras. Este clima implicaba un intento de fusión de los valores de la tradición y la sociedad, recomponiendo la escisión entre cultura y vida llevada a cabo por la modernidad más radical. En este sentido al menos, ¿no podría ser considerado Bruno Zevi como representante de un "después" de la arquitectura moderna?*

JDF.- Planteas una cuestión también ardua. Quisiera citar, al respecto, la lectura que en ese sentido, desde un punto de vista eminentemente teatral, hace Francisco Nieva sobre el teatro de Ramón Gómez de la Serna. Veámoslo:

"En la época de Ramón – y en España – poco sabían los escritores que el teatro del futuro iba a ser del director, y Ramón escribió un teatro moderno que pretendía ser autosuficiente por la palabra. La modernidad contemplativa, el místico teatro detenido de Ramón no era, sin embargo, menos exigente de modernidad que el de Thomas Bernhard. Nadie ha ido más allá. Todo en el teatro más moderno es tan excitante y tan insuficiente como en el teatro supuestamente fallido de Ramón. Por lo cual, a mi modesto entender, ese teatro imposible no ha bajado la guardia. Aunque quisiéramos olvidarlo, muchas cosas vendrán a recordárnoslo.

¿Cómo nos lo podríamos explicar? Quizá cuando comprendamos que la "modernidad" es un concepto de época, una forma de entender la vida desde un inconformismo utópico, algo tan detectable y clasificable como el romanticismo. Es el romanticismo de la modernidad, una disposición estética hacia lo imposible. La modernidad es "una manera" y nada más. Y si la modernidad de Ramón nos parece tan vieja, lo estimable en Ramón sigue siendo su modernidad, y también la modernidad de los más modernos es vieja porque la idea de modernidad está detenida en sus propuestas características, siempre las mismas. No hay modo de cambiar a otra "no modernidad". En el fondo, la modernidad ha dejado de ser un empeño de época. Tenemos todos los recursos para juzgar, estimar y clasificar a la modernidad, como lo haremos con el impresionismo de Manet o con el anarquismo de Bakunin. Modernidad es igual a utopía de modernidad, y sus resultados siempre son los mismos. A todo pensamiento joven comienza a desagradarle profundamente la férula de la modernidad. Pero ésta es recalcitrante, y una evolución comenzará a apuntar a partir de un nuevo alejamiento hacia la significación conceptual, terminando por repintar una Venus que sostiene una manzana que, supuestamente, no termina en una Venus ni una manzana, sino que aspira a un "más

allá". Esa "modernidad" histórica a la que pertenece Ramón, a la que representa, empieza a quedar "más acá". La comprendemos, la estimamos, pero la sabemos encerrada en sí misma. Es absurdo ver el teatro de Ramón como algo que no termina de triunfar, cuando lo que nunca ha triunfado del todo – porque estaba en su ser constitutivo no "ser triunfo" – es la modernidad.

Quiso la modernidad ser siempre moderna y su proyección utópica contaminó al mundo intelectual, y se ha llegado a acatar "lo moderno", más que lo representado y más que la calidad inefable de lo "no representado". Es puro bizantinismo estancado. A pesar de que se ha concebido teóricamente una posmodernidad, yo no veo por el ancho mundo nada que supere a la modernidad histórica – la de la época de Ramón – de radicalismo y desidentificación anecdótica, acercamiento óptico a la materia teatral pura, pura materia textual de la palabra".

No es que esté totalmente de acuerdo con Nieva, con el que discrepo en muchas cosas, es difícil trasladar expedientes de un arte determinado a otro, pero la verdad es que cambiando algunos nombres, podíamos fácilmente escribir algo parecido de Zevi, Wright, la Asociación, etc. Pensemos en el "nadie ha ido más allá", el "supuestamente fallido", la localización del "romanticismo" tan peyorativo para Le Corbusier, o pensar que "modernidad es igual a utopía de modernidad... algo que no termina de triunfar...". Creo que parte del drama de Zevi se podría encuadrar en estas líneas. Especialmente si un ser constitutivo de la modernidad es "no ser triunfo". De esto sabemos algo.

MTM.- *Has hablado de otras vertientes no americanas, has mencionado a Aalto. ¿Qué otros nombres ves?*

JDF.- Algunos. El inicial Reima Pietilä, John Johansen en Oakland, Kevin Roche tras la muerte de Saarinen... No hace falta manejar estilemas puramente wrightianos para devenir orgánico. Zevi mismo los detecta en la famosa Escuela de Leicester de Stirling y Gowan. Más tarde, con agudeza, habla del manierismo contemporáneo. Y vamos a ver, ¿dónde encontramos más relaciones con Zevi, en el post-moderno y la Tendenza o en el High-Tech? ¿En Grassi o en Foster y Rogers? ¿En Bolonia o el Plan Tange de la bahía de Tokio? ¿En Durand, tipos y modelos, o la geometría fractal? La gente tiende frecuentemente a delirar. Que no nos vengán con majaderías.

MTM.- *Sin embargo, la controversia se mantiene.*

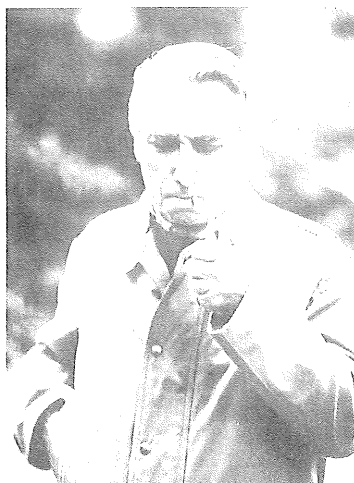
JDF.- Es cierto. El impulso reaccionario y los triglifos tienen gran poderío. A una escala más reducida, lo mismo le ha ocurrido al pensamiento de

Oteiza. Un día hablando con Zevi de ello, mencionábamos el amistoso comentario de Klaus Koenig sobre su autobiografía, cuando le decía, algo así como "Ah, Bruno, ¿por qué siempre caminar a contracorriente?" Ese sí que es un invariante psicológico. Parece como el final de Cyrano. Terminamos por evocar otros versos, no los recuerdo ahora con precisión, que decían algo así como "mi descanso el pelear... mis vestidos el polvo de las batallas..." Eran algo parecido. Así es Zevi, afortunadamente para todos.



• Titulares y artículos de Zevi en L'Espresso

• • OCTAVA PARTE



• Roland Barthes

ZEVI Y LA LINGÜISTICA

JDF.- Hay un tema que no has recordado del período formativo de Zevi y es el de su atención a la lingüística.

MTM.- *No soy una experta en ese terreno.*

JDF.- Veamos. Intento razonarlo. El período formativo de Zevi se desarrolla en los años cuarenta. Guy Davenport, en su introducción a la famosa exposición del MoMA, habla, entre otras cosas, de Levi-Strauss y la antropología como uno de los vectores del período. Igualmente podría haber hecho referencia al segmento lingüístico. Probablemente Zevi tomó constancia de ello en América.

MTM.- *La verdad es que no lo había tenido en cuenta.*

JDF.- También hace referencia al expresionismo abstracto que podía relacionarse con la geometría fractal, pero ese es otro problema. Es curioso que en el citado prólogo de Unamuno a Croce, también el español se define como ligüista (aunque no menciona para nada a Saussure y el estructuralismo). No sé si Croce dedicó alguna atención al tema, pero Zevi, especialmente en los últimos veinte años, sí lo ha hecho.

MTM.- *¿De qué manera?*

JDF.- Tampoco soy ningún especialista en el tema y hablar de semiótica es difícil. No es lo mismo referirse a Humboldt (en quien probablemente pensaba Unamuno) que a Pierce, o Morris, o Saussure, o más modernamente a Levi-Strauss, Eco o Barthes. El mismo Eco, en la introducción, creo, del Tratado de Semiótica General, viene a decir que, a partir de ese momento, sus opositores o comentaristas se refieren únicamente a esa obra, que viene a definir su pensamiento definitivo, olvidándose de las obras anteriores.

MTM.- *¿En qué sentido se ha vinculado Zevi a esta vertiente?*

JDF.- De diversas formas. Tanteó algo en ese fantástico editorial sobre La Idea y la Palabra, sobre el Moisés y Aaron de Schönberg para, en otros lugares, referirse a la Opera Aperta de Eco y alguna obra posterior del mismo autor, con el que mantuvo, después, una suerte de cordial polémica sobre el uso aberrante de los códigos. Más tarde parece haberse centrado en la famosa "reducción a cero" de Barthes. En algún otro lugar, creo que al finalizar su segunda versión de la Historia de la Arquitectura Moderna, menciona un futuro signado, antes lo hemos señalado, por el slang y el ordenador, relacionándolo con el Pop y el fenómeno hippy. Como ves, se trata de una actitud bastante compleja, como siempre ocurre en él.

MTM.- *Creo haber mencionado antes lo del Nouveau Roman de Robbe-Grillet.*

JDF.- Así es. Aunque no parece que esa asociación se haya desarrollado demasiado.

MTM.- *¿Cuál crees que es su aproximación más interesante en ese sentido?*

JDF.- Ya te lo dije, no soy un experto en el tema. Pero lo que me interesa más es la atención desplegada hacia el grado cero del lenguaje de Barthes (aunque su propio autor parece que mantuvo serias reservas al respecto después de su publicación) y al concepto de fisión semántica de Levi-Strauss.

MTM.- *Según decías, es el que aplicó al análisis de Doménec y Montaner.*

JDF.- Exactamente. Como un vasto proceso de descontextualización, un manejo aberrante de los códigos consagrados.

MTM.- *No sé si este enfoque, algo restrictivo, sería del gusto de Bohigas.*

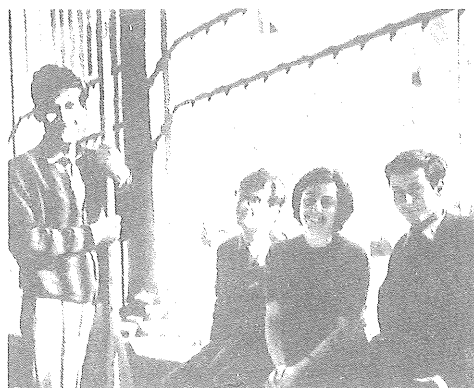
JDF.- Yo tampoco. Pero, por lo menos, lo publicó, encabezando el lujoso volumen.

MTM.- *Pese a todo, la aproximación semiótica al fenómeno arquitectónico parece difícil.*

JDF.- Zevi es de la misma opinión. Existen problemas teóricos graves, la doble articulación, etc. Habló con simpatía del intento de Renato de Fusco, identificando el "significante" saussuriano con el nivel externo y el "significado" con el interno, pero no sé si se encontraba muy convencido de esa ingeniosa identificación. En líneas generales, Zevi parece bastante pesimista sobre la traslación mecánica de los procesos aplicados al lenguaje oral o escrito al arquitectónico. Tiene algún editorial bastante divertido al respecto. Dentro de ese pesimismo restan, me parece, esas dos intuiciones, la del grado cero y de la fisión semántica, como determinante, creo, de una situación manierista. Lo que no es poco.



- Instituto de la Historia de la Arquitectura de Venecia.
Maquetas para la Exposición de Miguel Angel.



- Alumnos de la Facultad de Arquitectura,
Adachiara Zevi, Paolo Rossi, etc.